із серії “мистецтво театру”

ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ ЛЕСЯ КУРБАСА

В рецепції українського театрознавства

Львів – Київ – Харків
2012

УДК 792.03
ББК 85.33

Життя і творчість Леся Курбаса / [упоряд., наук. ред. Богдан Козак]. – Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. – 656 с. + 104 с. ілюст.

“Життя і творчість Леся Курбаса” – книжка про творчий і життєвий шлях найвидатнішого українського режисера першої третини XX ст. Леся Курбаса. У книжці свідомо поєднано рецепції українських театрознавців старшого, середнього та молодого покоління для всебічного висвітлення особливої філософії театру Леся Курбаса в європейському просторі, творчу методу виховання актора й режисера в українському просторі.

Книжка може слугувати посібником для вивчення історії українського театру XX ст., зокрема його авангардних пошуків. Як науково-популярне видання, вона зацікавить велике коло шанувальників театру, науковців, театрознавців, культурологів, студентів вищих гуманітарних навчальних закладів.

Упорядник, науковий редактор:
академік НАМ України, професор,
народний артист України **Богдан КОЗАК**
Бібліографія та укладання іменного покажчика:
Любов ПУГАЧ, Володимир ТРУШ, Євангеліна ЧИРУК

Літературний редактор: **Любов ГОРБЕНКО**
Коректор: **Катерина СТЕЦЮК**

Дизайн та верстка, опрацювання світлин: **Інна ШКЛЬОДА**
Набір і комп’ютерне сканування текстів:
Ірина ПАТРОН, Уляна РОЙ, Марія РОМАНЮК



Львівська
міська
рада



Кафедра театрознавства та акторської майстерності
Кафедра бібліотекознавства і бібліографії
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету імені Івана Франка

За сприяння Львівської обласної державної адміністрації
та Харківської обласної державної адміністрації

ISBN 978–966–8853–22–7

© Літопис, 2012
© ЛНУ імені Івана Франка, 2012

ЗМІСТ

Славетне ім'я, що єднає Україну. **Михайло Костюк, Михайло Добкін** 7

Лесь Курбас визначив шлях (Передслово). **Богдан Козак** 9

Трагедія Леся Курбаса **(**Замість передмови). **Михайло Москаленко** 11

Розділ I.
ЛЕСЬ КУРБАС: ТРАЄКТОРІЯ ДОЛІ

Петро Медведик. Курбасові весняні вечори 49

Юрій Бобошко. Прем'єр трупи Садовського 88

Наталія Єрмакова. Про початок історії Молодого театру 95

Микола Лабінський. Прапрем'єра "Гайдамаків" 114

Наталія Єрмакова. Кийдрамте 125

Йона Шевченко. "Березіль" 140

Галина Ботунова. "Березіль" у центрі театрального диспуту 1929 року . . . 159

Юрій Бобошко. Знеславлена перемога 171

Раїса Скалій. Лесь Курбас. Дорога на Соловки
(Переклад з російської Л. Горбенко) 181

Розділ II.
ЛЕСЬ КУРБАС: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ПРОСТІР

Майя Гарбузюк. Філософія театру Леся Курбаса:
від Анрі Берґсона до Альберта Айнштайна 199

Наталія Владимирова. Лесь Курбас і західноєвропейський
театральний процес межі XIX–XX століть 207

Галина Миленька. Театр Леся Курбаса в контексті антропософського вчення Рудольфа Штайнера 214

Ростислав Пилипчук. Театральні реформатори: Станіслава Висоцька і Лесь Курбас 219

Богдан Козак. Театральна етика Леся Курбаса та Юліуша Остерви 230

Неллі Корнієнко. Курбас і світовий контекст. Курбас – Арто 242

Розділ III.
ЛЕСЬ КУРБАС: УКРАЇНСЬКИЙ ПРОСТІР

Микола Лабінський. Лесь Курбас – перекладач. 249

Аркадій Драк. Сценографи епохи Леся Курбаса 257

Діана Лабінська. "Музичне" в театрі Леся Курбаса 266

Лариса Брюховецька. Лесь Курбас і українське кіно 277

Наталія Кузякіна. Олександр Довженко та Лесь Курбас 290

Микола Сулима. Лесь Курбас і Михайль Семенко 301

Ганна Веселовська. Перетворення як формула життя та мистецтво виживання як дійство (Лесь Курбас і Марко Терещенко). 310

Надія Мірошниченко. Микола Куліш і Лесь Курбас у контексті діалогічної моделі творчості 318

Галина Ботунова. Перші харківські гастролі МОБу (1023–1924) 327

Ірина Мелешкіна. Лесь Курбас і єврейський театр 343

Розділ IV.
ЛЕСЬ КУРБАС: ПЕДАГОГІКА "БЕРЕЗОЛЯ"

Василь Василько. Народний артист УРСР О. С. Курбас (про педагогіку). 359

Ірина Волицька-Зубко. Курбасова дефініція творчості актора. 373

Наталія Єрмакова. До історії педагогічної практики Леся Курбаса у МОБі 390

Наталія Кузякіна. Виховати учня! *(Переклад з російської Є. Стародинової)*. 397

Неллі Корнієнко. До проблеми синергії в театрі Леся Курбаса: енергія як хвильовий процес 409

Розділ V.
ЛЕСЬ КУРБАС: ДОКУМЕНТИ Й МАТЕРІАЛИ

Богдан Козак. Церковний запис про хрещення Леся Курбаса 417

Два листи до Івана Франка Л. Курбаса та Т. Водяного. – Вступна замітка, підготування до друку та коментарі **Ростислава Пилипчука** 422

Богдан Козак. Два семестри Леся Курбаса у Віденському університеті (1907–1908). 431

Роман Горак. Лесь Курбас у Львівському університеті (1908 – 1910) 445

Листи Леся Курбаса до Гната Хоткевича. – Вступна замітка, підготування до друку та коментарі **Ростислава Пилипчука** 463

Листи Леся Курбаса до Катерини Лучицької. – Вступна замітка, підготування до друку та коментарі **Ростислава Пилипчука** 475

Лист Кості Буревія до Леся Курбаса. – Вступна замітка та підготування до друку **Оксани Буревій** 486

Ганна Бегічева. Ще одна сторінка з життя Леся Курбаса. – Вступна замітка, підготування до друку та коментарі **Леся Танюка**. 491

Чотири листи Леся Курбаса до драматурга Івана Дніпровського. – Вступна замітка, підготування до друку та коментарі **Наталії Цимбал** . . 521

Три документи щодо справи Леся Курбаса**.** – Вступна замітка, підготування до друку **Галини Дутчак** 529

Лесь Курбас: "… Я сприйняв це мовчки…" (Сценограма засідання Народного комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р.) – Вступна замітка, підготування до друку та коментарі **Тетяни Кіктєвої, Анатолія Стародуба**. 536

Трагічна доля митця. Справа № 3168. – Вступна замітка, підготування до друку і коментарі **Миколи Лабінського** та **Миколи Шудрі**. 587

Курбас: нове у хроніці Голгофи. – Розмову з Павлом Монаковим провів та підготував до друку і подав коментарі **Валерій Гайдабура**. 631

Розділ VI.
ЛЕСЬ КУРБАС: ТВОРЧІСТЬ У СВІТЛИНАХ

Іменний покажчик 641

СЛАВЕТНЕ ІМ'Я, ЩО ЄДНАЄ УКРАЇНУ

Лесь Курбас належить до тих діячів української культури, творчість яких єднає в нерозривну цілість два її крила – Захід і Схід, Галичину і Велику Україну.

Він народився у Галичині. Тут робив перші кроки в театрі, тут ввібрав у себе культуру цієї землі, самовіддано служив українському театрові, співпрацюючи, зокрема, з трупою товариства "Руської Бесіди". Цей театр не мав ні стаціонарного приміщення, ні належної підтримки, вимушений був мандрувати від міста до міста, від містечка до містечка і нести рідне слово до людей, прибитих і пригнічених у рідному краї.

Глибоко осягнувши найкращі здобутки західноєвропейського сценічного мистецтва, Курбас не зміг у Галичині на повну силу проявити свій потужний акторський і режисерський талант. Його завжди вабила до себе Велика Україна. Він прагнув туди, де творили велети української сцени Марко Кропивницький, Микола Садовський, Іван Карпенко-Карий, Петро Саксаганський, Марія Заньковецька. Вони не раз приїздили з виставами до Галичини, несучи зі своїм мистецтвом дух героїчної історії українського народу, велич його культури, широчінь його степів, могутній рев дніпровських порогів, відгомін козацької вольності. Саме Лесь Курбас створив на галицькій сцені образ гетьмана Дорошенка у виставі "Сонце руїни", котра подарувала Україні гімн надії "Ой у лузі червона калина…", з яким пішли у бій січові стрільці, виборюючи волю Галичині і Великій Україні.

Лесь Курбас розумів потребу нового мистецтва, потребу розвитку нових театральних форм. Він шукав однодумців – митців, які б по-сучасному промовляли до свого глядача. І не дивно, що радо відгукнувся на запрошення Миколи Садовського і попри надскладну воєнну ситуацію 1916 року прибув у Київ, щоб саме там здійснювати свої реформаторські ідеї.

На повну потужність його талант розгорнувся на Слобожанщині, що завжди була чуйна до нових віянь і мала відвагу прийняти те, що не завжди приймали інші. Досить згадати, що саме Харківський університет був першим і єдиним у царській Росії, що не побоявся всупереч волі Російської академії наук надати титул почесного доктора російської словесності великому Іванові Франкові.

Харків прийняв Леся Курбаса і дав змогу у створеному ним театрі "Березіль" реалізувати визначні творчі проекти.

Трагічно був обірваний тоталітарним режимом у 1933 році творчий злет "Березоля" і його творця та керівника. Повернення із забуття імені Леся Курбаса відбувалося нелегко і складно. Нині, відзначаючи 125-ліття видатного актора, режисера, театрального педагога, філософа театру, ми ще раз усвідомлюємо його неординарну роль у розвитку українського і світового мистецтва.

Нехай видання книжки "Життя і творчість Леся Курбаса" стане доказом спільного визнання його генія в Україні – від Галичини, де народився і виріс, до Слобожанщини, де розквітнув його талант.

Голова Львівської обласної державної адміністрації

Михайло КОСТЮК

Голова Харківської обласної державної адміністрації

Михайло ДОБКІН

ЛЕСЬ КУРБАС ВИЗНАЧИВ ШЛЯХ

Передслово

Діла добрих оновляться,
Діла злих загинуть.
(Т. Шевченко)

Шлях, який креслив Лесь Курбас для українського театру у 20–30-х роках XX століття, виводив його з етнографічної заводі на широкі неспокійні простори європейського і світового мистецтва. Щоб не загубитись у цьому просторі, він створив нову акторську й режисерську школу, пробудив у ній революційний дух творчого пошуку для "тривання на високому" в обширах національної і європейської культури. Найвиразнішим прикладом такого творчого злету, який потряс Україну, є поставлені ним Шевченкові "Гайдамаки", сповнені національним духом і духом Еллади.

Рік 2012 за збігом обставин є роком Леся Курбаса.

25 лютого минуло 125 літ від дня його народження, а восени, 3 листопада, минає 75 років від дня його трагічної загибелі.

Кафедра театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка вважала своїм науковим і громадянським обов'язком відгукнутись на ці події. Виникла ідея укласти книжку, присвячену життю і творчості Майстра у рецепції українських театрознавців. Тож треба було вибрати серед опублікованих у багатьох часописах окремі наукові статті, розвідки, документи, спогади театрознавців різних поколінь і різних наукових шкіл. У процесі підготовки книжки додалися статті й матеріали, що публікуються вперше. У такий спосіб, як нам здається, вдалося всебічно відтворити життя і творчу боротьбу Леся Курбаса, таку сонячну і водночас таку трагічну.

Його злети й падіння, конфлікти із самим собою і більшовицькою владою, колишніми друзями й однодумцями утворили навколо нього невидимий щільний мур нерозуміння, класової жорстокості й догматизму, і пробити цей мур, що оточував його з усіх боків, він зумів лише в хвилину своєї трагічної смерті.

До праці над книжкою, якій ми дали назву "Життя і творчість Леся Курбаса", охоче долучилася науковці кафедри бібліотекознавства і бібліографії, з якими ми плідно співпрацюємо ось уже понад 10 років.

На місце передмови поставлено статтю літературознавця й поета Михайла Москаленка "Трагедія Леся Курбаса". Вона одночасно перекидає смисловий місток до першого розділу: "Лесь Курбас: траєкторія долі". Як ніхто інший, М. Москаленко зумів виявити і пояснити ту взаємозалежність між політичними уподобаннями й мистецькими пошуками великого Майстра, що на перших порах гармонійно нуртували в його творчості. Трагедія Леся Курбаса полягала в

тому, що він прогледів той момент, коли революційне служіння високим ідеалам, за його ж термінологією, було "перетворено" за допомогою галасливих пустих політичних гасел у всесоюзну непрохідну пущу страшного Голодомору, судових процесів, розстрілів, самогубств…

Книжка "Життя і творчість Леся Курбаса" складається з шести розділів: Траєкторія долі; Європейський простір; Український простір; Педагогіка "Березоля"; Документи і матеріали; Світлини життя і творчості – і перед кожним з них стоїть ім'я: Лесь Курбас. Деякі статті, матеріали і документи публікуються вперше.

"Життя і творчість Леся Курбаса" – віримо, посяде своє місце поруч з виданнями: "Лесь Курбас. Спогади сучасників" (1969), "Режисер Лесь Курбас" (1987), "Лесь Курбас. Березіль" (1988), "Лесь Курбас. У театральній діяльності, в оцінках сучасників" (1989), "Лесь Курбас: репетиція майбутнього" (1998), "Лесь Курбас. Філософія театру" (2001).

"Життя і творчість Леся Курбаса" – сподіваємося, знайде свого студента в українських вищих навчальних закладах, де є факультети і кафедри театрознавства, акторського і режисерського мистецтва, культурології, філософії мистецтва, стане настільною книгою для розуміння й вивчення творчості великого Майстра.

"Життя і творчість Леся Курбаса" – подарувала радість пізнання, незважаючи на копітку напружену роботу, тим, хто працював над нею.

Від їхнього імені сердечно дякую науковцям Львова, Києва і Харкова за те, що безкорисливо надали для публікації свої праці, архівні матеріали й допомагали нам порадами.

Окремо хочемо подякувати:

Ростиславу Пилипчукові – академікові Національної академії мистецтв України, професорові;

Неллі Корнієнко – академікові Національної академії мистецтв України, докторові мистецтвознавства, директорові Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса;

Наталії Єрмаковій – кандидатові мистецтвознавства, доцентові, співробітникові Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України;

Миколі Лабінському – співробітникові Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, багатолітньому дослідникові творчості Леся Курбаса.

Рівно ж сердечно дякуємо за допомогу матеріалами працівникам:

Державного музею театрального, музичного та кіно-мистецтва України;

Українському музею у Нью-Йорку (США);

Центральному державному історичному архіву України у Львові;

Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України;

Відділу україніки Наукової бібліотеки НАН України імені В. Стефаника.

Висловлюємо окрему подяку за сприяння та підтримку проекту п. **І. Шурмі.**

Богдан КОЗАК,
лауреат Національної Премії ім. Т. Шевченка,
академік Національної Академії наук України,
професор, народний артист України

ТРАГЕДІЯ ЛЕСЯ КУРБАСА[1]

На схилі свого життя, в 1965–1966 рр., Павло Тичина зробив спробу написати статтю-спогад про Леся Курбаса, з яким познайомився взимку 1915 р. за лаштунками Театру Миколи Садовського: "Я знав Леся Курбаса, не раз зустрічався з ним, розмовляв про різні, що нас обох цікавили, мистецькі та життєві речі. Були у мене деякі записи спільних наших розмов, але все те безслідно згинуло з навалою німецьких фашистів". Стаття Тичини "Чорнобрович", на превеликий жаль, лишилася незакінченою і має характер окремих уривків, що їх, наскільки мені відомо, вже після смерті поета систематизував Станіслав Тельнюк, уклавши в логічній і часовій послідовності. Здається, досі лишилося непоміченим, що, власне, цей начерк статті починається і закінчується віршованими рядками Тичини, присвяченими пам'яті Леся Курбаса[2]. Ці рядки мають упорядковану систему римування, рими точні, малюнок строф при ближчому ознайомленні виявляється чітким та виразним. Отже, наводжу цей тичининський вірш повністю; припускаю, що його назва могла збігатися з наведеною вище назвою статті-спогаду.

Із давнього життя десятиліть –
ось і тепер, в ці дні
(душа ж не мовчить)
так ясно чується в мені
Курбаса любий, доброзичливий голос –
повний, як колос:
долунює хода,
завжди бадьора, владно-молода.
Із давнини часу,
що вже назад не вертає, переді мною
Леся Степановича
дорогий образ
високо-чітко виступає,
образ одного із творців

[1] Друкується за: Москаленко М. Трагедія Леся Курбаса / Михайло Москаленко // Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 825–850. *(Прим. ред.)*.

[2] Тичина П. Чорнобрович / П. Тичина // Прапор. – 1970. – № 1. – С. 77, 81.

нового українського театру,
образ душевної людини.
І весь час немовби дивляться на мене очі,
очі, в яких про оновлення драми
думок таїлися незміряні глибини...
Із давнини десятиліть
ось і сьогодні чується мені
чистий його любий голос,
повний, як колос,
упевнена хода –
владно-молода.
Із давнини часу,
що вже назад не вертає,
ясно переді мною
дорогий його образ
виступає,
образ творця, організатора й людини.
А ще ж і очі,
в яких таїлись
творчих задумів глибини...
Він не належав до смуглявих,
а проте
ми звали його Чорнобрович.
Коли він свою новаторську путь починав –
уже в розквіті пісню співав
наш тихий геній – Леонтович.

Процитований вірш, – або, можливо, шкіц, начерк вірша, – інтонаційно нагадує поетичну тканину народних плачів-голосінь. Цей текст хронологічно чи не останній у низці тичининських реквіємів, таких як "Микола Леонтович говорить", "Гнатові Михайличенку", "Пам'яті Оксани Петрусенко", "Похорон друга", "Пам'яті мого брата Євгена", "Срібної ночі" (пам'яті академіка О. І. Білецького).

Свого часу Павло Тичина і Лесь Курбас були товаришами. Зокрема О. Й. Дейч у своїх спогадах писав про це так: "їх об'єднувала одна любов. Обидва починали в Театрі Садовського, обидва гостро відчували подих часу; обидва походили з сімей, близьких до стану священиків. Завдяки цьому добре знали Біблію, трактуючи її в дусі Сковороди"[3].

Само собою зрозуміло, що і Павло Тичина, і Лесь Курбас були новаторами, перший у поетичному, другий у театральному мистецтві. Як митці, вони нале-

[3] Дейч О. Людина, яка була театром / Олександр Дейч // Жовтень. – 1982. – № 6. – С. 99.

жали двом революціям: першій – визвольній революції українського народу, другій – більшовицькій (якщо можна так назвати захоплення Києва й переважної частини української території військами червоної Росії, що були з чисто тактичних міркувань ледь підфарбовані кольорами українського націонал-більшовизму; останнє не заважало переможцям після захоплення влади знищувати в першу чергу українську інтелігенцію – поки що не більшовицьку).

І Тичина, і Курбас як митці були народжені саме першою, українською революцією, а після її поразки були змушені коли несвідомо, а коли й щиро затемнювати справжні обставини власних творчих народин, заперечувати очевидні факти зі своєї біографії, і суспільної реальності 1917–1919 рр., вкладати свій мистецький дар у називання білого чорним і навпаки. В цьому була їхня трагедія. Обов'язок сьогоднішніх дослідників – спробувати, нічого не замовчуючи, об'єктивно розібратися в трагічних обставинах нашої культурної історії ХХ ст., неупереджено підійти до творчості майстрів, які були окрасою нашого вимушено нетривалого культурного відродження, пов'язаного з національно-визвольною боротьбою українців, і заповідалися стати великими митцями нашої доби. На жаль, історія склалася так, як склалася, і не дала їм на це шансу.

Сказане стосується, певна річ, не лише Курбаса, не лише Тичини, а всієї культурної епохи українського "розстріляного відродження". Але життєва і творча доля Курбаса якраз і перебуває в самісінькому фокусі її проблематики.

* * *

Курбас – новатор, видатний оновлювач українського сценічного мистецтва? Безперечно. Борець проти застарілого "народницько-етнографічного", побутового театру, речник європеїзації нашого театрального життя, революційний реформатор, який випередив своїх сучасників у намаганні відповідно до вимог доби модернізувати українську режисуру та сценічну практику, у залученні на нашу сцену перекладного репертуару? Без жодного сумніву.

Тут мені не обійтися без відповідного цитування, хай, може, й занадто розлогого. Втім, гадаю, воно тут необхідне.

"Революційний реформатор музики Ріхард Ваґнер умів дуже влучно схарактеризувати цю обопільну залежність соціального руху та штуки: "Штука і соціальний рух, – каже він, – мають однакову мету, та ні перша, ні другий не зможуть осягти її, коли не будуть іти до неї спільно. Мета ця – красивий і могутній чоловік. Хай же революція дає йому силу, а штука – красу..."

Українські драматурги (я не кажу про ремісників, варварів і паразитів української драматичної штуки) весь час плекали або етнографізм, впадаючи на кожному кроці в шаржівку народних типів, або, в ліпшому разі, малювали нам сіру, одноманітну, як небо восени, прозу життя, вбійчу і притупляючу буденщину. Навіть революційний вітер, що хуртовиною пронісся по нашій землі, не здвигнув їх з тієї мертвої точки, на якій вони впродовж цілих десятиліть

спочивали, не виніс їх з болотяних затонів буденщини на широкі простори розколисаного народного життя...

Об'єктивний процес у розвитку соціальних відносин на Вкраїні, нові потреби соціального життя мусять створити у нас і нову соціальну драму. І ця драма малюватиме нам не мертві моменти духовного становища, не деталі буденного життя, не розпач або песимістичні резигнації, не покірливість та нудні, остогидлі стогнання знервованих людей, а радість життя, вічну боротьбу і красу її, красу ненастанного руху, гармонізацію її і aus einem Guss[4] могутнього героя поступу людського – маси народні і, звичайно, в першу чергу того, хто найбільше бореться за цей поступ, в чиїй боротьбі найбільше драматичних епізодів, бо все його життя є одна цілковита драма, – світлих кольорів, чарів, і найбільше елементів для натхнення письменницького – українського робітника...

Застарілість п'єс українського репертуару відчувається вже громадянством нашим, і питання про оновлення його або навіть цілковиту зміну його на новий починає – щодалі – набирати все ширшого інтересу... Власна творчість драматургів українських не здобулась ще на те, щоб в артистичних малюнках подати нам змагання наших народних мас, героїчні моменти їх життя, артистичні проби розв'язання тих різноманітних проблем, які являються тепер для них проблемами першорядної ваги і значення. Нехай тоді приходять із своєю допомогою перекладчики і дадуть ці образи в змалюванні чужих письменників. Нехай тоді перекладні твори драматичні скрашують убогий репертуар українського театру і задовольняють потребу нашої публіки в новій драмі.

...Найбільш відповідними для такої мети являються п'єси, де моменти соціальної, політичної і національної боротьби пригнічених класів громадянства стоять на першому плані. Лише тоді, коли такі п'єси прибуватимуть до нашого театрального репертуару, можна сподіватись, що це стане на користь нашому театру; вони допоможуть реформувати його, створити нову живу течію в театральному репертуарі, яка, злившись згодом з рідним джерелом української соціальної драми, заллє буйним потоком застарілий і в значній частині наскрізь цвілий сьогочасний репертуар".

Кому належать ці слова? Чи не Лесеві Курбасу? Ні, це уривки зі статті Симона Васильовича Петлюри "Уваги про завдання українського театру", опублікованої як передмова до п'єси Є. Чирікова "Євреї" в перекладі з російської Леоніда Пахаревського (Київ, 1907). Того самого Петлюри, що його більшовицька пропаганда десятиліттями таврувала як найлютішого ворога трудового люду, Михайло Булгаков у "Білій гвардії" висміював як "міф", якого "більше не буде ніколи"; того самого Петлюри, що його 25 травня 1926 р. застрелив на паризькій вулиці агент ДПУ Самуїл Шварцбард, а ліва, "прогресивна" громадськість західних демократій, вкупі з громадськістю правою, "реакційною", без жодних на те підстав оголосила запеклим антисемітом і винуватцем єврейських погро-

[4] З моноліту *(нім.)*.

мів, тим самим виправдовуючи злочин підісланого вбивці. З цього приводу не зайвим буде нагадати, що писав С. В. Петлюра про національну проблематику п'єси: "Страждання Нахмана з "Євреїв" Чирікова викличуть глибокі спочуття у кожного, хто й не належить до тієї нації, якій волею історичної долі судилось нести тяжкий хрест утисків і насильств, бо всіх страдальців сучасного капіталістичного ладу золотою струною солідарності з'єднує одна доля, одні надії й поривання"[5].

Ідеї Леся Курбаса про оновлення українського театру, багато разів висловлені ним у 1910–1920-х рр. і втілювані ним у творчій практиці, не раз перегукувалися з думками Петлюри – театрального критика, автора низки театрознавчих і літературознавчих статей. Чи був ознайомлений з ними Курбас? Щодо цього немає жодного сумніву. Так, наприклад, київське видання 1907 р. "Євреїв" Чирікова (отже, й передмова Петлюри) було у Курбаса в руках, коли він восени 1909 р. як режисер ставив цю п'єсу на сцені львівського аматорського театру при товаристві "Сокіл" (сам Лесь Курбас грав роль Нахмана, і гра його була вдалою: за свідченням очевидця, Хоми Водяного, "в кінці вистави єврейська частина публіки піднесла Лесеві лавровий вінок"). Є й інші відомості про знайомство Курбаса з театрознавчою есеїстикою Петлюри: досить порівняти, наприклад, його виступ на врочистому відзначенні 40-річчя творчої діяльності М. К. Заньковецької (15.12.1922 р.) з відомою статтею Петлюри 1907 р. "До ювілею М. К. Заньковецької": перегук думок двох авторів очевидний. Але справа, зрештою, не в ситуативній близькості текстів і навіть не в прямих збігах. І Петлюра, і на вісім років молодший від нього Курбас мали, по суті, єдину мету: всебічне оновлення і відродження України – відродження духовне, культурне, політичне та економічне – після століть рабської неволі та чужоземного імперського панування. Інша річ, що з кінця 1910-х рр. вони діяли в надто різних царинах: Петлюра – як чільний державний, політичний і військовий керівник (навряд чи він часто мав змогу згадувати свої театрознавчі статті 1907–1908 рр.), Курбас – як видатний театральний діяч: театр, на думку Курбаса, як найвище з мистецтв, був покликаний модернізувати й змінити на краще все українське суспільство, вивести його з провінційного колоніального стану. В політичному сенсі їхні шляхи рішуче розійшлися після військової поразки української визвольної боротьби. Петлюра опинився в еміграції і продовжив там свою державно-політичну діяльність. Курбас, навпаки, прийняв радянську владу і протягом кільканадцяти років намагався творити новий український театр в умовах більшовицького панування. На зміну дорадянському, національно-демократичному "Молодому театрові" прийшов з усіх поглядів радянський театр Леся Курбаса – у 1920 р. "Кийдрамте", а з весни 1922 р. – "Березіль".

Петлюра загинув від кулі вбивці у 47-річному віці. Курбасові йшов 47-й рік, коли він був заарештований; через неповні чотири соловецькі роки,

[5] Петлюра С. Статті / С. Петлюра. – Київ : Дніпро, 1993. – С. 53.

3 листопада 1937 р., він був розстріляний в урочищі Сандормох, за 16 км від Медвеж'єгорська (Карелія). Серед 1111 соловецьких в'язнів, страчених там між 27 жовтня і 4 листопада 1937 р., – Микола Зеров, Павло Филипович, Марко Вороний, Валер'ян Поліщук, Валер'ян Підмогильний, Микола Куліш, Мирослав Ірчан, Михайло Яловий, Олекса Слісаренко, Антін Крушельницький, Матвій Яворський, Володимир Чехівський...

* * *

Якщо не говорити про передісторію театральної праці Леся Курбаса в аматорських драматичних гуртках Львова (1909–1910), у "Гуцульському театрі" Гната Хоткевича (1912), на сцені львівського театру "Руська бесіда" (1912–1914), театру "Тернопільські театральні вечори" (1915–1916) і Театру Миколи Садовського (1916), початком створення власне театру Леся Курбаса треба вважати організацію 16 травня 1916 р. в Києві театру-студії з числа студентів Музично-драматичної школи імені М. Лисенка, визначення завдань і принципів майбутнього "Молодого театру". Повалення царизму в лютому 1917 р. і українська національно-демократична революція, очолена Центральною Радою, до якої, зокрема, увійшли М. Грушевський, С. Петлюра, В. Винниченко, С. Єфремов, створили умови для піднесення української культури.

12 березня 1917 р. Лесь Курбас виступив на перших вільних зборах українських театральних діячів Києва з пропозицією про скликання всеукраїнської театральної наради. Курбаса було обрано секретарем організаційного комітету та відповідальним секретарем редколегії новоствореного часопису "Театральні вісті" (1 квітня цього року вийшов його перший номер). У часописі було надруковано низку статей та перекладів Курбаса 1917 р.[6]

Здається, найдокладніше цей період описав видатний режисер, актор і театрознавець Василь Василько у своїх спогадах "Театру віддане життя" (тут і далі цитую за машинописним примірником з архіву М. Г. Лабінського, оскільки в книжці, що вийшла 1984 р., текст спогадів істотно скорочений): "24 квітня при Центральній Раді заснувався "Комітет національного театру", головою якого було обрано В. Винниченка. До складу його увійшли М. Грушевський, С. Черкасенко, Л. Старицька-Черняхівська, О. Олесь, М. Вороний, Д. Антонович, І. Мар'яненко, Л. Курбас, В. Кричевський, М. Старицька. Мета комітету – допомогти Центральній Раді утворити міністерство культури, яке має організувати по всіх великих містах України українські трупи, хори, музеї, майстерні, школи. Першим своїм завданням комітет вважав організувати "Національний театр" у приміщенні Троїцького народного дому в Києві... 20 і 21 травня були оголошені днями українського національного фонду. В ці дні скрізь влаштовувались мітинги, концерти, вистави, гроші від яких надходили в розпорядження Центральної Ради на утворення національного фонду. 20 травня в Оперовому

[6] Переклади Л. Курбаса див. у виданні: Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 333–371.

театрі відбувся мітинг, а після нього – концерт за участю багатьох видатних акторів та хорів. У тому концерті була поставлена жива картина "Прометей" у супроводі співу "Вічний революціонер" Івана Франка. Я виконував роль Прометея. 21 травня в приміщенні Театру Миколи Садовського гурток театральної молоді, керований Лесем Курбасом, показав на користь національного фонду виставу "Базар" В. Винниченка... Це були перші публічні виступи студії, яка, не маючи ще програмної вистави, не декларувала себе як театр, а лише як "група молоді". В майбутньому ця група прибере назву "Молодий театр у Києві" (стор. 193–194 машинопису).

До сказаного В. Васильком варто додати, що до складу "Комітету українського національного театру" (така була його точна назва) також входили М. Бурачек, О. Кошиць, Іван Стешенко[7]. Крім того, студією молодих акторів були поставлені: 13 травня 1917 р. – "Зіля Королевич" С. Васильченка, а 20 травня – серія живих картин "Історичні ілюстрації", однією з яких саме й був названий В. Васильком "Прометей розкутий". Прем'єра Винниченкового "Базару" відбулася трохи раніше від згаданої В. Васильком вистави 21 травня, а саме 9 травня 1917 р. в Лук'янівському народному домі. Режисером усіх трьох вистав студії був Лесь Курбас.

Свій перший сезон "Молодий театр" відкрив 24 вересня 1917 р. в приміщенні театру Берґоньє (нині – театр ім. Лесі Українки) п'єсою В. Винниченка "Чорна Пантера і Білий Медвідь"; Лесь Курбас, режисер вистави, також виступив у головній ролі художника Корнія. Театр проіснував неповні два роки – з вересня 1917 р. до березня – квітня 1919 р., коли він був націоналізований радянською владою. Та й ці два роки якнайменше вдавалися до будь-якої мистецької, тим більше театральної діяльності. 26 січня 1918 р. В. Василько записав у своєму щоденнику: "З 15 по 26 січня (старого стилю) Київ пережив надзвичайно жахливі часи. На Київ наступали більшовики. Справа дійшла до обстрілу гарматами. Канонада тяглась 10 днів, жертв налічувалось десятками сотень. Спочатку репетиції в "Молодому театрі" провадились регулярно. Репетирували "Йолю" Жулавського в режисурі Курбаса, "Розбійники" в режисурі А. Щепанського. Але коли місто захопили більшовики, коли погасла електрика, репетиції припинились... Щоденні розстріли, терор навели страшенний страх між населенням"[8]. "Робітнича газета" № 240 (за 16 березня 1918 р.) повідомляла: "Молодий український театр після перерви знов розпочинає свої вистави в колишньому театрі Берґоньє. З приходом до Києва більшовицької влади театр змушений був перервати свої студії на невідомий час. Зараз до "Молодого театру" повертаються артисти, котрі яко вояки виступали з українським військом". А газета "Боротьба" № 19 (за 19 березня 1918 р.) писала: "Під час більшовиць-

---

[7] Див.: Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 330.

[8] Цит. за: "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 255.

кої влади у Києві тяжко поранено в лице артистку "Молодого театру" Антоніну Смереку (Баглій). Розстріляно артиста-співробітника Олександра Глущенка, як українського соціал-революціонера".

Що ж навіть за таких вкрай несприятливих історичних обставин, в умовах війни, змін влади, голоду, загальної дезорганізації суспільного життя зумів показати глядачам колектив "Молодого театру" під проводом Леся Курбаса? Подаю хронологію молодотеатрівських прем'єр (окремо зазначено, якщо прем'єра відбувалася не в Києві).

"Чорна Пантера і Білий Медвідь" В. Винниченка. 24 вересня 1917 р. Режисер Л. Курбас. Художник М. Бойчук.

"Молодість" М. Гальбе. 15 жовтня 1917 р. Перекладач і режисер Л. Курбас.

"Драматичні етюди" О. Олеся. 17 листопада 1917 р. Етюди "Осінь", "Танець життя", "При світлі ватри" поставив Л. Курбас; етюд "Тихого вечора" – Г. Юра. Художник А. Петрицький.

"Лікар Керженцев" ("Мисль") Л. Андреєва. 8 грудня 1917 р. Перекладач і режисер Г. Юра. Художник А. Петрицький.

"Йоля" Є. Жулавського. 12 квітня 1918 р. Перекладач і режисер Л. Курбас. Художник М. Бойчук.

"У пущі" Лесі Українки. 19 серпня 1918 р., Одеса; 3 грудня 1918 р., Київ. Режисер Л. Курбас. Художник С. Гречаний.

"Горе брехунові" Ф. Ґрільпарцера. 21 серпня 1918 р., Одеса; 12 грудня 1918 р., Київ. Перекладач і режисер Л. Курбас. Художник А. Петрицький.

"Доктор Штокман" ("Ворог народові") Г. Ібсена. 24 серпня 1918 р., Одеса. Переклад М. Загірньої. Режисер С. Семдор.

"Едіп-цар" Софокла. 16 листопада 1918 р. Переклад Івана Франка. Режисер Л. Курбас. Художник А. Петрицький.

"Кандіда" Б. Шоу. 19 листопада 1918 р. Перекладач і режисер Г. Юра. Художник А. Петрицький.

"Затоплений дзвін" Ґ. Гауптмана. 31 грудня 1918 р. Переклад М. Голубця. Режисер Г. Юра. Художник А. Петрицький.

"Різдвяний вертеп". 8 січня 1919 р. Режисер Л. Курбас. Художник А. Петрицький.

"Тартюф" Мольєра. Січень 1919 р. Переклад В. Самійленка. Режисер В. Васильєв. Художник А. Петрицький.

"Гріх" В. Винниченка. 30 січня 1919 р. Режисер Г. Юра. Художник С. Гречаний.

Поетичний вечір П. Тичини. (За книжкою "Соняшні кларнети"). 11 березня 1919 р. Режисер Л. Курбас.

Вечір пам'яті Т. Шевченка. ("Іван Гус", "Великий льох" та ін.). 14 березня 1919 р. Режисер Л. Курбас. Художники А. Петрицький, С. Гречаний.

Дитяча опера *"Коза-дереза"* М. Лисенка. 22.04.1919 р. Режисер Л. Курбас. Художник А. Петрицький.

Навіть просте ознайомлення з репертуаром "Молодого театру" дає уявлення про співіснування в ньому різних сценічних стилів і творів різних культурних епох європейського театру: антична трагедія Долі Софокла ("Едіп-цар") і Шекспір (підготовлена, але так і не показана глядачам трагедія "Ромео і Джульєтта"), символістський театр О. Олеся й імпресіонізм "Йолі" Є. Жулавського, натуралістично забарвлений психологізм "Чорної Пантери і Білого Медведя" В. Винниченка і неоромантичні мотиви "У пущі" Лесі Українки, близька до експресіонізму поетика Шевченкових "Великого льоху" та "Івана Гуса" і по-крегівськи "знеосіблений" ляльковий "Різдвяний вертеп", глибоко закорінений, втім, у традиціях нашого народного святочного дійства, української карнавальної культури в цілому. Все це свідчить аж ніяк не про естетичний еклектизм, а, навпаки, про досить усвідомлене прагнення в межах порівняно малого часового інтервалу "переграти" хоча б основні віхи і явища європейської театральної історії. Звідси й небувалий вибух творчої енергії молодого колективу, що ніби передчував свій близький кінець, принаймні в цій своїй якості. Втім, як передчував? В умовах постійної зміни влад і режимів у Києві, включно з "білим" денікінським і "червоним" муравйовським терором, "Молодий театр" і його працівники перебували в постійній "пограничній ситуації", яка більш ніж реально вимагала від актора не "читання", а "повної загибелі всерйоз" (Б. Пастернак).

Не слід забувати, що в рамках "Молодого театру" творчо працювали як режисери також Г. Юра, С. Семдор і В. Васильєв – люди значною мірою відмінних від Курбасових мистецьких принципів, що не перешкодило їм внести свою додаткову складову в колективну працю "Молодого театру", яку доречніше все-таки було б назвати колективним подвигом. Назва одного з Курбасових текстів молодотеатрівського періоду ("На грані") якнайкраще характеризує і життєво-реальну, і творчу ситуацію театру. Якщо Ю. Бобошко слушно наголошує, що Курбас у ролі Едіпа "приймав свій трагічний жереб, не втрачаючи сили духу, бо робив це в ім'я народу своїх рідних Фів", і як режисер, при цьому вимагав від акторів синтезу, "злиття воєдино музики слова, ритмізованої пластики і жесту"[9], тим самим стаючи на шлях театру умовного, протиставленого життєподібним театральним формам, то й саме півторарічне діяльнотворче існування "Молодого театру" можна розглядати під знаком всесильного і нищівного історичного фатуму. Ю. Бобошко відзначив роль античного хору, як довіреної особи, віддзеркалення думок і почуттів Едіпа, як співрозмовника, коментатора дії і дзеркала душі героя; цей засіб режисер застосовував і у виставах наступних років. Що ж, тут варто нагадати слова Йосипа Бродського з його Нобелівської лекції про відмінність між трагедією античною і трагедією XX століття: "В сучасній трагедії гине не герой – гине хор"[10]. Можна уточнити: гинуть і герой, і хор.

---

[9] Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас / Ю. М. Бобошко. – Київ : Мистецтво, 1987. – С. 43.

[10] Бродский И. Форма времени : стихотворения, эссе, пьесы : в 2 т. / И. Бродский. – Минск : Эридан, 1992. – Т. 2. – С. 458.

* * *

Про "Молодий театр" написано чимало. Це – спогади, щоденники, есе, інтерв'ю та листи безпосередніх його творців (С. Бондарчук, В. Василько, Г. Юра, П. Самійленко, І. Стешенко, С. Мануйлович, П. Нятко, Л. Болобан, В. Чистякова та ін.), і статті сучасників (П. Рулін, Д. Антонович, О. Дейч, Ю. Блохин, Ю. Смолич та ін.), і розвідки трьох останніх десятиліть (Н. Кузякіна, Ю. Бобошко, М. Лабінський, В. Гаккебуш, Н. Корнієнко, Н. Чечель та ін.). Однак найдостовірнішим свідченням про це справді феноменальне явище в історії нашого театру, безперечно, є все написане самим Курбасом у 1917–1919 рр. Приблизно півтора десятка його текстів цього періоду дають досить широке уявлення і про політичні погляди, і про характерні особливості мистецького самовираження Курбаса, і про його творчі пошуки, і про впливи таких художніх напрямків, як імпресіонізм, символізм, експресіонізм, футуризм тощо, і про непрості розв'язання проблем взаємодії режисера з актором, "розумним Арлекіном", і про очевидну неспівмірність Курбасових пошуків самодостатньої театральності, мистецької умовності з намаганням частини колективу працювати у звичних формах психологічного, реалістичного театру. Як приклад, наведу хоча б лист Курбаса до групи товариства "Молодий театр"[11], що, на жаль, доховався лише в уривках. Лист датується лютим 1919 р.: "...Артист мусить постійно розвивати свої средства, виховувати їх і удосконалювати, щоб наблизити той час, коли його індивідуальність зможе вільно проявити себе без чужої помочі, коли він зуміє втілити те, що почуває, наскільки можливо без решти, і поспорити з автором і з режисером, во ім'я своєї індивідуальності. І тоді тільки спектакль може бути захоплюючим видовищем змагання індивідуальностей, а не картиною безвольної підлеглості режисера авторові, актора режисерові... Але для того треба щось вміти, і треба вміти щось бажати, себто розвинути талант.

І я вірив про себе. Одсунувши себе, як актора, на другий план (хоч не зовсім зрікаючись), оддати себе цій великій справі. Не задумуючись довго над своїм "досвідченням і підготовленістю", почати працювати над собою як над режисером, спеціалізувати себе до певної міри і довести Незалежну студію, а з нею і весь "Молодий театр" до днів тріумфу і биткових зборів, котрі, я глибоко вірю, мусять прийти. Я віддаю себе вашому розвиткові, як акторів, і "Молодому театрові", як театрові революційному. Роблю це не так, як отрицающий себе плачущий Лазар (не Шевченко), а з повним захопленням віри в успіх задоволення себе і вас, і в обов'язок, котрий я зараз обставинами примушений сповнити.

Принципи моєї роботи будуть такі:

1. Скасування прем'єри: кожен спектакль є прем'єра, після якого, чи ж на слідуючій репетиції роблять поправки і поліпшення. Спектакль і роль мусить жити для публіки і для актора, хоч би грано їх у 20-те.

---

[11] Оригінал зберігається в архіві Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, фонд 42, од. зб. 49. Перша публікація: Культура і життя. – 1986. – 7 груд. Ми друкуємо лист з певними текстологічними уточненнями.

2. Абсолютно ніяких компромісів з чим би то не було (реквізит, декорація). Спектакль об'являється, коли вже все готово.

3. Обов'язкова Генеральна репетиція (а то 2 і 3) з реквізитом і декораціями.

4. Педагогічний бік в театрі мусить бути поставлено якнайширше. Танці чи пластика мусять бути в театрі щодня. Фехтування хоч двічі на тиждень. Систематичні заняття за Волконським.

5. Кожен актор мусить по змозі постійно мати свіжу роботу.

6. Всяка акторська робота ведеться в інтимному, приятельському порозумінні з режисером. Цей останній мусить завжди бути поінформований про бажання актора, могти давати йому ролі по схемі, потрібній для його розвитку, бути в курсі творчого життя актора і розвою його техніки і у всім йому допомагати.

Щодо §1, то режисер мусить бути дзеркалом актора і в той спосіб допомагати розвиненню самокритики в ньому, пізнанню себе і творчих своїх сил і засобів.

7. У виборі репертуару кермуюся не літературною вартістю, а театральною для наших часів.

...Але я вірю, що зможу винести цей великий тягар, який беру на свої плечі, вірю тому, що знаю, що нам тільки бракує роботи; що як робота буде дана, то ви одречетеся від міщанського проводження життя у вічному і безперервному спочивкові, і всієї своєї роботи не складете на режисера.

Я твердо переконаний, що коли нам не перешкодять нові гарматно-політичні обставини, то ніяке правительство (з виїмком хіба чорносотенного) не дасть нам загинути.

До праці, захоплень, досягнень!

Хай ніхто не кида театру в скрутний час, бо це час найгірший.

Жоден день хай не проходить без того, щоб кожен з вас не зробив кроку вперед.

Хай це буде нашим гаслом.

Цілую всіх у ваші збакирені бунтарством голови.

Ваш і свій Лесь Курбас".

Як бачимо, в цьому дивом уцілілому листі акцентуються передусім завдання актора з погляду його фахового самовдосконалення, окреслено рамки практичної підготовки спектаклю, названо критерії вибору драматичного репертуару, наголошено на бунтарському характері творчої діяльності театру, на активізмі його працівників. Інші Курбасові тексти молодотеатрівського періоду містять, зокрема, розгорнутий виклад проблематики становлення нового театру. Так, у статті "Молодий театр (ґенеза, завдання, шляхи)" з'ясовано глибокі причини виникнення новочасного за своєю суттю театрального колективу, висвітлено його "зворот прямо до Європи і прямо до *себе,* без посередників і без авторитетних зразків"; необхідність для модерного українського театру рішу-

че долати спадщину антиукраїнського режиму, а до цієї спадщини, за словами Курбаса, належать "недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон", атмосфера епігонства і дилетантства, в якій "жменька самостійних талановитих одиниць ламає своє життя, поневолі теряє індивідуальність, і, зживаючись з традиціями, старіється для всякого нового починy". Курбас тут особливо наголошує на тому, що "революція відкрила нові перспективи і нові обов'язки" (статтю датовано 23 вересня 1917, отже, жовтневого перевороту ще не існувало в природі): "Ми не могли спокійно займатися деталями напівготового вже "Царя Едіпа", коли на вулиці гриміло "Ще не вмерла". І в цій же статті постулюється фундаментальний принцип творчої діяльності "Молодого театру": "Мистецтво твориться не для сторонньої мети, а мета в ньому, в причинах його постання". Пізніше, за часів, що настали після "Молодого театру", театру вільних, тобто щойно визволених людей, все було зовсім інакше.

Есеїстика Курбаса дає уявлення про розмаїття мистецьких впливів на його художню свідомість. Так, зокрема, у статті "Нова німецька драма" аналізується доробок німецьких драматургів-експресіоністів, хоч знайомство з їхньою творчістю зі зрозумілих причин відбувалося, сказати б, заочно – з літературних джерел, а не з театральної практики (Ю. Бобошко). Проте й ці, по суті, скупі відомості так чи інакше позначилися на Курбасовій режисерській практиці і молодотеатрівського періоду, і пізнішого часу.

Особливе значення для розуміння творчих засад Курбаса періоду "Молодого театру" мав "Театральний лист", адресований уявній приятельці пані Ліллі. В ньому викладено міркування режисера про тогочасний стан театру, а також про перспективи його розвитку: це – своєрідна мініантологія думок тридцятирічного Курбаса, думок найчастіше дискусійних, інколи – парадоксальних, але завжди сміливих і вільних, ще не скутих жодною догмою чи ідеологемою. Курбас відзначає загальне неблагополуччя в "театральному царстві", посилаючись при цьому на Елеонору Дузе, Ґ. Фукса, Ґ. Креґа, Ансельма Фейєрбаха, Ю. Айхенвальда, М. Євреїнова. Загрозу театрові сучасного світовідчування, на думку Курбаса, становить реалізм: "Реалізм, навіть не доведений до кінця, ця найбільша протимистецька поява наших днів, всевладно запанував у театрі і паралізує всякий його творчий відрух... Не доведений до кінця реалізм, позбавлений всякої форми, жесту і слова, крайньо безстильний, всуміш із рештками сценічних традицій давно забутих епох, плачливий патетизм, як пафос, фальшиво невідчутний, всуміш із справжніми фотографованими життьовими формами – оце ті шаблони, в яких каменіє сучасне мистецтво..." Певна річ, під реалізмом Курбас розуміє сценічно-побутову імітацію життєвої реальності, театральну рутину й стійкі шаблони. Разом з тим у центрі уваги режисера – наголошення специфіки театру, утвердження рівноправності і самоцінності театру в колі інших мистецтв, – так, на його думку, література не повинна диктувати театрові свої закони. Нові покоління, що відзначатимуться сильною волею й індивідуальністю, мусять, вважав Курбас, забезпечити потужне відродження

театрального мистецтва; цей новий, омріяний Курбасом актор не шукатиме людських типів для зовнішньої імітації: "Він піде шукати *себе"*. Можливо, найістотніше в "Театральному листі" – це бажання Курбаса побачити в майбутньому новітні форми театру, які вимагатимуть нового репертуару, коли п'єси чи лібрето писатимуться людьми театру, тими, хто сприймає і мислить світ крізь призму театральних засобів: "Не п'єсу писати будуть, а заповнюватимуть пустий простір сцени тим, що можна виявити тільки засобами сцени". Певна річ, становлять значний інтерес і всі інші Курбасові тексти 1917–1919 рр., причому не всі вони привертали до себе увагу театрознавців і істориків театру. В цілому, ґрунтовне дослідження всього написаного та сказаного Курбасом – протягом усього його життя – віриться, справа близького майбутнього.

Наприкінці наведеного вище листа до групи товариства "Молодий театр" читаємо по-своєму знаменну фразу Курбаса про те, що перешкодити праці театру можуть "нові гарматно-політичні обставини". Саме так: на час написання листа з-за Дніпра дедалі виразніше чулася канонада червоних військ, які в черговий раз наближалися до Києва. Дослідник Курбасового театру пише про те, що сталося далі, з суворою лапідарністю, що якнайкраще відповідає серйозності моменту: "У лютому 1919 року Київ визволила Червона Армія, і "Молодий театр" став радянським"[12]. Справді, яким ще міг стати театр у "визволеному" більшовиками місті?

* * *

Після лютого 1919 р. в Києві, крім червоних, побували і денікінці, і поляки (що їх у нас чомусь і донині називають "білополяками": це слово, як і "білофінни", є очевидним рудиментом сталінських "коротких курсів" історії). Проте саме це лютневе загарбання Києва більшовиками стало вирішальним для долі "Молодого театру". Різні очевидці й учасники подій по-різному висвітлюють цей момент.

Степан Бондарчук: "Ще курилися воєнні згарища, ще не встигли як слід розташуватися і на повну міць розгорнути роботу радянські установи, ще кияни, зокрема інтелігенція, не цілком отямились і зорієнтувалися в подіях, а вже до готелю "Франсуа", на розі Володимирської і Фундуклеївської вулиць, до похідного кабінету Голови Центрального Виконавчого Комітету України Володимира Петровича Затонського з'явилася делегація у складі трьох акторів-молодотеатрівців у складі П. Долини, М. Терещенка та С. Бондарчука з короткою, але виразною заявою: "Товаришу Голово ЦВК України! Нам доручено доповісти вам, що наш колектив "Молодого театру" на чолі з художнім керівником Лесем Курбасом вважають себе більшовиками на ділянці культурної роботи. Просимо розпоряджатися нашими силами!" Така заява, особливо на ті часи,

[12] Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас / Ю. М. Бобошко. – Київ : Мистецтво, 1987. – С. 50.

була недвозначним і поважним політичним кроком. В. П. Затонський схвально сприйняв нашу заяву”[13].

Поліна Самійленко: “Незабаром Червона армія визволила Київ і було встановлено радянську владу. Актори “Молодого театру” з великим піднесенням ставили вистави для червоноармійців. Пригадую такий випадок. У виставі “Гріх” В. Винниченка я грала героїню, а Семдор – жандарма. У сцені допиту Марії жандармом якийсь червоноармієць навіть хотів застрелити з рушниці Семдора, але його товариші по зброї перепинили вразливого глядача, що сприйняв умовність на сцені театру як дійсність. Дуже нам допоміг тоді комісар В. Затонський. “Молодий театр” було оголошено державним. Вперше у колективі запроваджувалось політнавчання, бо більшість наших акторів розуміли дуже поверхово і революцію, і народну владу”[14].

Це були оцінки пізніші, з відстані кількох десятиліть. А ось як про це писав поет і театральний діяч Микола Вороний, який після об’єднання більшовиками “Молодого театру” з Державним у “Перший театр Української Радянської Республіки імені Шевченка” був якийсь час режисером окремих вистав і завідував літературно-художньою частиною об’єднаного театру. Отже, його нотатки зроблено ще по свіжих слідах подій: “Молодий театр” два роки токанив жебрацьке життя, вбачаючи перед собою привид голодної смерті, і нарешті не видержав, “пішов до Каноси”, цебто звернувся до більшовицької влади з проханням, щоб і його також “націоналізували”. Більшовики взагалі дуже симпатизували “Молодому театру” за його революційний характер, але націоналізувати ще один інтеліґентський український театр не схотіли”[15]. І ще: “Курбас... засновує “Молодий театр” і з легкістю морської піни перелітає з хребта на хребет революційної хвилі... Мистецтво упокорюється єдино цілям пролетарської агітації, цілям виховання мас в комуністичному дусі, де нема місця для творчості індивідуальної, яку натомість заступає ніби творчість колективу”[16].

Втім, хто краще за самого Курбаса міг би висвітлити саме цей момент переходу “з легкістю морської піни” між двома політичними силами, двома революціями, двома владами? Якихось подробиць цього моменту він, здається, не подає, але в статті “Шляхи “Березоля” і питання фактури” (1925) характеризує пройдений своїм театром шлях у такий спосіб: “Від ображеного українського націоналізму до служіння пролетаріатові, інтересам революції, від дрібнобуржуазної ідеології українського інтеліґента до чіткого марксистського світогля-

---

[13] “Молодий театр”: Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 155.

[14] Там само. – С. 199.

[15] Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / М. Вороний. – Київ : Наук. думка, 1996. – С. 405.

[16] Там само. – С. 456–457.

ду передового пролетаріату”[17]. Як бачимо, ці метаморфози відбулися не за Сковородою і не за Рудольфом Штайнером.

Втім, сучасна дослідниця Курбаса Неллі Корнієнко у своїй по-справжньому цікавій монографії (яка поряд зі статтями В. Василька та згаданою книжкою Ю. Бобошка, мабуть, належить до найкращого з досі написаного про Курбаса) якраз про отой поворотний момент згадує в набагато м’якших, пастельно-приглушених тонах. Поразка української революції і перехід курбасівців у табір переможців описані так: “Лютий 1919 року до певної міри (?!! – *М. М.)* змінив ситуацію в Києві. Нарком освіти В. Затонський сформував перший театральний відділ, ядром якого стали три молодотеатрівці – С. Бондарчук, М. Терещенко, П. Долина – то був акт визнання діяльності театру Курбаса і його соціальної спрямованості”[18]. Тут нема помилки? Йдеться про визнання театру владою – чи про визнання театром більшовицької влади, тобто про капітуляцію перед нею в рамках самим Курбасом (*див. попередній абзац*) окресленої “соціальної спрямованості”?

* * *

Отже, все свідчить про те, що театр Курбаса без особливих вагань перейшов на радянські рейки.

Чому сталося саме так?

По-перше, не можна скидати з рахунку згаданого М. Вороним “привиду голодної смерті”: “привид” цей був аж ніяк не метафоричний, а навпаки, цілком реальний, позбавлений будь-якої умовності.

По-друге, не останню роль, мабуть, відіграло й те, що Курбасові та його акторам у разі неприєднання до нових господарів життя з усією очевидністю загрожувала доля тієї частини української інтелігенції, яку більшовики винищували, починаючи з 1918–1921 рр.: досить згадати імена композитора Миколи Леонтовича, поета Грицька Чупринки, художника Олександра Мурашка, вченого-помолога Лева Симиренка, письменника, літературознавця і політичного діяча Івана Стешенка, історика літератури, видавця і педагога Володимира Науменка... Цей ряд легко продовжити. Що заважало тоді “революційним матросам” або “частинам особливого призначення” розстріляти і Курбаса, і Юру, і Василька? Не означивши свою позицію, молодотеатрівці ще в тому ж 1919 р. виявилися б “петлюровской контрой” з усіма наслідками, що з того випливали.

По-третє, навіть якщо на мить вивести за дужки реальність червоного терору, все одно ніщо в 70-річній історії радянської України не свідчило про саму можливість існування в ній нерадянського театру. Театрові, як мистецтву, покликаному “виховувати маси” відомо в якому дусі, відводилося хіба що місце

---

[17] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 247.

[18] Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – Київ : Факт, 1998. – С. 99.

в "надбудові", тобто в ідеологічному обозі комуністичної (а у випадку України – колоніальної комуністичної) влади.

Все це так, але це ще не вся правда. Причини переходу Курбаса і всього "Молодого театру" в більшовицький табір були і глибші, і серйозніші. Справа в тому, що театр Курбаса кінця 10–20-х років був за своєю природою яскравим явищем бунтарського – стихійно-революційного, антибуржуазного "лівого" мистецтва. Його театр був, без сумніву, театром європейського мистецького авангарду і, судячи з усього, в цій якості ясно себе усвідомлював.

Мистецький авангардизм був внутрішньо тісно пов'язаний з революційними переворотами XX ст.: переворотом соціально-політичним, економічним і, певна річ, естетико-художнім. Революційний переворот, що на нього свідомо чи несвідомо працювало не одне покоління європейської (і зокрема української і російської) інтелігенції, що супроводжувався "революцією в мистецтві", охоплював усю ідеологічну сферу і був спрямований проти всієї "буржуазної", "міщанської", "прозаїчної", "консервативної", "старої" художньої культури. Не забудьмо, що проти останньої повставали ще предтечі "лівих" експресіоністів, футуристів, конструктивістів, сюрреалістів і т. п. – символісти. Адже, як ми знаємо, "у світоглядному плані символізм був по-своєму шаленою реакцією на позитивізм, у плані естетичному – такою ж реакцією на натуралізм; причому позитивізмові символісти надавали розширювального тлумачення, в їхньому сприйнятті й трактуванні він поставав як якесь універсальне духовне та розумове вираження "буржуазної епохи", з її грубим матеріалізмом та бездуховністю, з її переможним меркантилізмом і плоским раціоналізмом"[19]. В авангардистському мистецтві, яке стало законним спадкоємцем символізму, зокрема в мистецтві театральному, в контексті соціальної революції та всіх інших спроб здійснення соціалістичної утопії на перший план виходили прагнення "довести до кінця зруйнування старого мистецтва" (тобто в нашому випадку – "старого", читай класичного українського театру), зруйнування "старого світу" в цілому; набувала актуальності внутрішня необхідність революційного митця брати пряму участь у революційному ж перетворенні дійсності, і зокрема "свідомості мас", творити нове, "пролетарське" мистецтво, як платонівський прообраз "нового світу", вільного від "буржуазного філістерства" та "дрібновласницької ідеології".

Справді: як було Курбасові не оголошувати себе "більшовиком на ділянці культурної роботи", борцем за "виховання мас у пролетарському дусі", коли навіть прекраснодушні УНРівські соціалісти, такі як В. Винниченко і С. Петлюра, вірні умонастроям епохи, віддавали свою данину міфові про визвольну місію пролетаріату, з усіма наслідками, які випливають для театру з "революційних конфліктів" та "боротьби нового зі старим": "В інтересах більшої свідомості народних українських мас, і перш усього – вкраїнського пролетаріату, що стоїть

[19] Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – Київ : Мистецтво, 1985. – С. 249.

один на сторожі розвою цілого нашого народу, треба побажати, щоб українська драма стала драмою боротьби, соціальних катастроф, революційних конфліктів, щоб вона розробляла, – пригадуємо аналогічні бажання талановитого російського публіциста Луначарського, висловлені ним щодо російської драми, – нові теми: "боротьби, титанічних поривань і упертості, новаторства, то гнівного, то з ясною усмішкою", передового борця народних мас – пролетаріату"[20].

Курбас, судячи з усього, ніколи не піддавав сумніву вікопомну авангардову парадигму. Я принаймні не пригадую жодного Курбасового тексту, де б він всерйоз засумнівався щодо очевидної для нього переваги "нового" над "старим", "революційного", "пролетарського" – над "консервативним", "буржуазним", "прогресивного", "передового" – над "відсталим" чи "реакційним".

Парадокс, однак, полягає в тому, що суспільний переворот на одній шостій частині земної кулі (в самій Росії та в тих її колоніях, які шляхом "громадянської війни" були силоміць втягнені в реалізацію російських суспільних проектів, – отже, і в Україні), переворот, значною мірою підготовлений, напрацьований "лівою", "передовою" частиною спектра культурно-мистецьких та політичних сил, на практиці означав катастрофу – історичний провал у дохристиянську, рабовласницьку архаїку. Росія та більшість її колоній з перемогою більшовиків опинилися в світі, який змушує згадати давньосхідні деспотичні імперії, царства, здавалося б, давно забутих Ассаргадонів, Навуходоносорів та Ашшурбанапалів.

Те, що європейські "ліві" захоплено називали "досі нечуваним експериментом" на шляху до вселюдського щастя, "будовою нового світу", насправді мало яскраво виражені архаїчні риси. Ось найголовніші з них: абсолютна влада напівбезумного деспота, який прийшов до неї "силовим" шляхом; гіпертрофований чиновницько-бюрократичний апарат, який підтримує вождя і в усьому чинить його волю; постійний геноцид, масовий терор, жертвами якого є мільйони й мільйони супротивників влади – і реальних, і вигаданих; обожнення володаря, що сягає меж екстатичного релігійного почуття або має характер колективної параної, аж до сакральних поховань мумій обожнюваних вождів у піраміді-мавзолеї та періодичних сходжень на мавзолей (подобу вавилонського зіккурата) вождів-жерців у строго визначені врочисті моменти календарного циклу; примусовий характер "суспільно корисної" праці мільйонів ув'язнених і масові вбивства тих, хто цієї праці не виконував; вкрай низький рівень механізації трудових процесів; нечувано низька ціна людського життя; мілітаризація суспільства; військова експансія по всіх напрямках, де це було можливим; створення з цією метою великих армій, необхідних для наступальних війн; мобілізація підконвойних "трудових армій", потрібних для здійснення амбітних "проектів віку"; побудова грандіозних іригаційних споруд та каналів на кістках сотень тисяч і мільйонів жертв; винищення освічених і суспільно активних

[20] Петлюра С. Статті / С. Петлюра. – Київ : Дніпро, 1993. – С. 54.

верств, у першу чергу на завойованих територіях; переселення до столиці або центрів військової промисловості тих висококваліфікованих працівників, які могли принести якусь користь переможцям (реальні високотехнологічні прориви – атомна енергетика, ракетна техніка, космонавтика – були переважно в галузях, прямо пов'язаних із військовим виробництвом); зруйнування культур і виселення цілих народів з їхньої історичної батьківщини, з перспективою їхньої повної асиміляції або знищення; зруйнування природного середовища проживання "малих" народів; організація голодоморів як доповнення до масового терору в потенціально не до кінця впокорених колоніях або "провінціях" (Україна, Казахстан, Дон, Кубань та ін.); тотальний нагляд за всім населенням і по можливості за кожним громадянином зокрема; систематичне "промивання мізків" шляхом невпинної багаторічної пропаганди, заснованої на прямій або завуальованій брехні; виховання нових поколінь у дусі "беззавітної відданості" вождеві та деспотії, яку він уособлює.

Таким чином, символістична "соборність" за посередництвом футуристів, експресіоністів, лефівців тощо у реальному житті 20–30-х рр. здійснилась як колективний ентузіазм та колективний безум об'єднаних єдиним поривом і єдиною волею "трудящих мас"; символістське "діонисійство" та "синтез християнства та язичництва" в дусі В'ячеслава Іванова або Рудольфа Штайнера увійшли в життя як дикі оргії безумців, що руйнували храми, палили ікони, вбивали священиків; "надлюдина" ніцшеанського штибу, прихід якої у нас звістували і російські, і українські речники "нового" мистецтва рубежу століть, "вагомо, грубо, зримо" постала в подобі "нової людини": більшовика, енергійного будівничого соціалістичної – комуністичної кривавої утопії.

Не можна не наголосити на тому, що західні демократії в цілому спокійно, а то й схвально поставилися до більшовицького "соціального експерименту", а "ліва громадськість" прямо пов'язувала з ним свої сподівання і свою активність. Так, виправдання паризьким судом більшовицького агента Шварцбарда, вбивці Симона Петлюри, послужило сигналом кремлівським вождям, що можна сміливо фабрикувати процес СВУ і широко розгортати винищення без суду й слідства української інтелігенції (поки що позапартійної) та української автокефальної церкви – Захід зрозуміє потребу новаторства... Не слід забувати, що саме в 1933 р. США визнали СРСР і встановили з ним дипломатичні відносини. Це був рік чи не головного сталінського "експерименту" – голоду-геноциду на Україні. Це був і рік арешту Курбаса.

* * *

Ставши "більшовиком на ділянці культурної роботи", Курбас великою мірою перестав бути митцем, вільним у своїх творчих устремліннях. Певна річ, уже перша його вистава в "Першому театрі Української Радянської Республіки імені Шевченка" – "Танець бюрократів" Р. Біринського (прем'єра – в

лютому 1920 р.) – відзначалася "революційною" тенденційністю: у фарсі було висміяно царського генерал-губернатора, який інсценізував замах на себе, щоб привернути увагу начальства. Новий, набагато масштабніший і поворотний для Курбасового театру задум – втілення на сцені Шевченкових "Гайдамаків"[21] – ще більшою мірою ніс у собі момент політичного дійства: "Вистава... стала полум'яним закликом до боротьби з білопольськими інтервентами, показана червоноармійцям, сприймалася ними як заклик до бою. "Кари панам, кари!"– скандував слідом за героями твору глядний зал. Постановку Курбаса одностайно було прийнято як справжній маніфест нового радянського театру, символ його політичного спрямування, мистецького новаторства"[22]. У 1920 р. театр Курбаса "Кийдрамте" цілком реально опинився в червоноармійському обозі і харчувався пайком 45-ї дивізії. Як згадував згодом В. Василько про перебування театру в Білій Церкві, "ми товаришували з героями боїв за радянську владу, були присутні на судах над ворогами революції, які відбувалися в приміщенні театру"[23]. До суду над СВУ в приміщенні харківської опери лишалося цілих десять років, але театри, як бачимо, вже в 1920 р. пристосовувались до більшовицьких судилищ. Втім, і це десятиріччя не слід вважати таким собі ренесансом, щасливою добою наркомівської українізації. Так, у травні 1921 р. відбувся процес "Української партії соціалістів-революціонерів" (так звана "справа Голубовича"), у 1924 р. – процес "Київського обласного центру дії" (найвідоміший зі звинувачених – академік М. Василенко), у 1927 р. – процес "Української національно-козацької партії", у 1929 р. були засуджені члени "Комітету визволення України". Частина засуджених на цих процесах була розстріляна. Тотальний терор, однак, був ще попереду.

Як на мене, особливий інтерес становлять нечисленні, але тим більш дорогоцінні відомості про те, як сприймався перехід Курбасового театру на бік більшовиків українськими селянами, тими, кому мав би нести світло театр новаторів. Пошлюся знов-таки на нецензурований машинопис мемуарів В. Василька:

"До Умані приїхав представник села Дзензелівки і попросив нас приїхати до них на тиждень з виставами. Село святкувало храм, і тому нас запросили. Збори і квартири акторам вони гарантували. Для нас це була дуже вигідна пропозиція, і ми згодились. У домовлений день приїхало декілька підвод і перевезли нас до Дзензелівки. Акторів одразу ж розібрали по хатах. У селі прекрасний сільбуд, а в ньому зала на 250 місць і невеличка, але пристойна сцена, навіть

[21] Див.: Довбищенко Г. Поема народного гніву : до 50-річчя сценічного втілення "Гайдамаків" Т. Шевченка / Галина Довбищенко, Микола Лабінський. – Київ : Мистецтво, 1972. – 227 с.; Довбищенко Г. На сцені "Гайдамаки": до 175-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка / Галина Довбищенко, Микола Лабінський. – Київ : Мистецтво, 1989. – 176 с.

[22] Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас / Ю. М. Бобошко. – Київ : Мистецтво, 1987. – С. 60.

[23] Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас / Василь Василько // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 10.

з кімнатою для акторів. Тоді це було ще вдивовижу. Але що нас всіх надзвичайно вразило, це те, що портал театру, завіса й декорації були мальовані в імпресіоністичній манері! Виявилося, що дочка одного з селян – художниця[24] і все зробила власними руками. Ми довго розмовляли, що як би добре було, коли б у кожному селі був такий будинок, де б театр міг давати вистави. Почали ми п'єсою "Невольник" і мали величезний успіх. Другого дня, коли ми зійшлися до театру й почали розповідати одне одному, як кожний влаштувався, виявилося, що всі хазяї годують нас безкоштовно і вважають актора своїм дорогим гостем.

Минуло декілька місяців. Банди були ліквідовані, і політвідділ знову послав наш театр для обслуговування сіл. Після кількох сіл, де нам жилося неважно, потрапляємо нарешті до такої нам гостинної Дзензелівки. Кожен, пам'ятаючи гостинність хазяїв, старається попасти на постій до своїх знайомих. Але тепер ми "непрошені" постояльці. До хати пускають, але ставлення до нас зовсім інше. Ніхто не частує, не запрошує до столу, одмовляються продати щось з їжі, кажуть, що вони самі нічого не мають. Це була демонстрація проти нашого приїзду, бо нас послало командування червоної армії.

Але ж ми актори! Кожен знаходить до такого становища своє пристосування. Актор Гайворонський після вистави, перед тим, як лягати спати, довго голосно молиться Богу, хреститься, б'є поклони і... на третій вечір хазяйка не витримала, розчулилася і, сказавши, що це "своя людина", як же їй не дати поїсти, з дозволу свого чоловіка нагодувала постояльця" (стор. 377–378 машинопису).

Ось вона, зустріч щиросердих селян із винахідливим "революційним митцем", що його прислали "нові люди" з політвідділу 45-і армії! Певна річ, селяни Дзензелівки не знали, що несе їм "робітничо-селянська влада", але інстинктивно відчували найгірше. Як тут не згадати обмін думками між Дядьком Тарасом

[24] Цей уривок з Василькових спогадів я дозволю собі прокоментувати трохи докладніше. Художниця, про яку згадує Василько, – Ганна Никонівна Москаленко (дівоче прізвище – Бабенко, за другим чоловіком – Солоха, 1883–1982), бабуся з батькового боку автора цієї післямови. Вона не була місцевою селянкою, а походила з уманських міщан, на початку 1900-х років навчалась у художній школі в Мюнхені (цим пояснюється те, що Василько назвав імпресіоністичною манерою декорацій). Від неї я дістав перше уявлення про Курбаса, якого вона згадувала з великим пієтетом, особливо відзначала уманські вистави "Макбета" і "Гайдамаків". У Дзензелівці вона викладала малювання. Як видно з архівів "Кийдрамте", у Дзензелівці з 12 по 14 листопада 1920 р. було показано вистави: "Невольник" і "Пошились у дурні" М. Кропивницького, "Панна Мара" і "Гріх" В. Винниченка. Уманська газета "Вісті" за 14 листопада 1920 р. повідомляла: "Трупа Київського драматичного театру перервала на кілька днів вистави в Пролетарському театрі і виїхала в село Дзензелівку. Дзензелівка – це одне із кращих сіл на Вкраїні: є там політехніка, трудова школа 2-ї степені, кооператив, театральна зала; була й декоративна художня студія, однак її закрито. Тепер працює в Дзензелівці уманська художниця Москаленко. Як бачимо, в такому селі напевно найдеться поважне число відвідувачів вистав Київського драм. театру... Як довідуємося, передбачається націоналізація Київського драматичного театру, в якій справі тов. Лесь Курбас виїхав до Харкова".

і Мокієм з Кулішевого “Мини Мазайла”: “їхня українізація – це спосіб виявити всіх нас, українців, а тоді знищити разом, щоб і духу не було...” – “Провокація. Хто стане нищити двадцять мільйонів самих лише селян-українців, хто?” Микола Куліш, подібно до безхитрісних дзензелян, очевидно, так само не знав того, що знала його душа.

* * *

Театр Леся Курбаса “Березіль” проіснував неповних дванадцять років – з весни 1922 по осінь 1933 р. Це був найактивніший період Курбасового творчого життя: за цей час він підготував до двох десятків своїх вистав, а також тією чи іншою мірою керував виставами своїх учнів, помічників та колег – Ф. Лопатинського, Г. Ігнатовича, В. Василька, П. Березі-Кудрицького, Б. Тягна, Я. Бортника, В. Інкіжинова, В. Скляренка, К. Діхтяренка, Л. Дубовика, Б. Балабана[25]. Саме в березільський період розкрилися найхарактерніші прикмети режисерської праці Курбаса-новатора, що надали його театрові самобутнього творчого обличчя. І це при тому, що “Березіль” був театром передусім і в першу чергу політичним, активним носієм і пропагандистом утопічної комуністичної ідеології та “революційного” мистецтва.

Мабуть, найсерйознішу спробу якось упорядкувати, каталогізувати (певна річ, без жодних претензій на вичерпність) режисерський досвід Курбаса в його “березільський” період зробив В. Василько[26]. За Васильком, у Курбасовій системі праці з актором, зокрема, наявні такі “штандпункти” (часто вживаний Курбасом термін):

Актор-митець і створений ним образ – це різні речі; сучасний актор не ототожнює себе з роллю, а об’єктивізує її. Сценічний твір – образ, утворений актором, хоч він і твориться його свідомістю, почуттями, нервами, голосом, рухами, темпераментом, мусить бути об’єктивізований, тобто існувати окремо як зроблений художній твір і не залежати від життєвих настроїв та переживань актора як людини.

Мистецький твір, у тому числі і створений актором образ, існує тоді, коли він втілений у чітку, зафіксовану форму. Вміння виявити своїм тілом, жестом, голосом, темпераментом у певній зробленій формі максимум не життєвих (натуралістичних) рефлексів, а глибоко внутрішніх нюансів і прагнень, – це і є об’єктивізація ролі.

Актор повинен вміти зафіксувати зроблене.

Згідно з законом виразності, щоб тисяча присутніх у театрі могла побачити жест, рух актора, його мімічний вираз, треба навчитися робити їх виразно,

---

[25] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 487–490.

[26] Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 14–19.

тобто більш підкреслено, ніж то буває в житті, вміти відбирати промовисті, виразні жести і користуватися ними.

Закон ощадливості: мінімум засобів – максимум враження, впливу на глядачів у театральному мистецтві діє беззастережно. Не можна засмічувати роботу зайвими рухами, треба відбирати лише конче необхідне, виразне, забувати про свої власні, індивідуальні рухи.

Закон сприймання світу, що складається з трьох, більш елементарних процесів: 1) сприйняття – тобто того, що почуто, побачено або відчуто (нюхом, дотиком, смаком); 2) усвідомлення – тобто оцінки, вирішення; 3) реакції дії – вчинком чи словом.

Закон послідовності діяння. На сцені актор повинен робити все чітко, послідовно, доступно для сприймання глядача. Геть рефлекторність і хаотичність! Кожний рух на сцені має свій малюнок, свої знаки зупинок: коми, крапки, тире тощо. Як виняток, бувають і раптові реакції, але на сцені вони обов'язково психологічно насичені, свідомо зроблені актором.

Закон мотивації. Усе, що робить актор на сцені, має бути доцільним, виправданим логікою поведінки дійової особи, вмотивованим не лише психологічно, але й фізіологічно. Жоден рух, жест, вчинок актора не повинен бути випадковим, а мати свою причину. Треба навчитися виявляти ці причини. Найважче розкрити рух думки на сцені. Це вершина майстерності психотехніки актора.

Закон перспективи. Інакше його можна назвати законом архітектоніки сценічного твору – чи то мімодрами, чи монолога, чи навіть цілої ролі. Суть його полягає в умінні розташувати матеріал за законом розвитку почуття, дії, думки, визначити ударні місця ролі або монолога (ікти), свідомо використовувати засоби виразності.

Закон ритмічності. Враження від роботи актора може бути сильнішим і слабшим, але обов'язково безперервним. Це досягається ритмічністю виконання. У ритмі немає порожнечі, пауза – теж ритмічна величина. Малюнок ролі повинен мати ритмічну лінію, "переливатися" з виразу у вираз, як процес творчості, а не складатися механічно з набору акторських прийомів.

Закон контрастів, світлотіні. Кожне явище, характер, вчинок треба показувати в розвиткові, зміні, а це значить – у боротьбі протилежностей – контрастів сили й слабості, тьми й світла, горя й радощів, висоти й глибини – виявляється динамічність дії. Потрібно навчитися компонувати свою роботу за контрастами, за протиставленням.

Однією з принципових засад системи Курбаса був метод перетворень, що надає дійсності нового вигляду – нового щодо життєвих форм, до яких звик глядач. Лівий театр прекрасно розбирається в реалістичному методі відтворення життя, але не скочується до побутового театру, до ілюстрації дійсності, до пасивного побутописання. Для його творчості побут є не змістом, а матеріалом,

і то лише остільки, оскільки він потрібний для виявлення певної ідеї. Метод перетворення тому й зветься перетворенням, що він не наслідує звичних для глядача форм життя, не створює ілюзії дійсності, а так подає подію на сцені, виводить її в такому вигляді, в такій відмінності, в такому перетворенні, яке б викликало найбільшу кількість асоціативних та аперцептивних процесів і цим активізувало розуміння вистави. Перетворення – це образне іносказання, часом метафора, перенесення; це образний вияв суті поняття, події засобами театрального мистецтва. Переживання перетворюють на дію, поняття – на образ, підсвідоме – на відчутне, видиме. Перетворення намагається у звичайному, звичному знайти новий, більш глибокий смисл і цим привернути до нього увагу або розкрити якусь ідею. Справжнє художнє перетворення ніколи не може бути надуманим, раціоналістичним, а лише образно-емоційним і органічно виникати з розвитку дії на сцені: зі змісту п'єси, стосунків дійових осіб, характеру і режисерського плану постановки, творчої індивідуальності актора та його майстерності. Воно не повинно виявляти малу правду, побутову дрібницю, психологічний нюанс. Ні, перетворення – це засіб поглиблення змісту, засіб насичення ролі чи постановки великою правдою, засіб розкриття ідеї.

Принципи й закони, сформульовані Курбасом у процесі праці з акторами, у більшості своїй не були його винаходом у точному розумінні слова: вони в тій чи іншій формі існували в європейській театральній практиці й раніше, проте саме Курбас вперше почав систематично застосовувати їх у практиці української сцени, беручи до уваги і її специфіку, і особливості конкретного етапу нашої історії, що йому "революційний театр" (ще один часто вживаний Курбасом термін) мав строго відповідати.

* * *

Навряд чи буде помилкою сказати, що і в "березільський" період умови для праці Курбасового театру були якнайнесприятливіші, попри більше зовнішнє благополуччя порівняно з роками війни. Трагедія Курбаса-творця у більшовицькому соціумі не перестає бути трагедією від того, що він сам зробив свій вибір у 1919 р., а в наступні роки не скористався з можливості емігрувати, яка ще певний час існувала.

Якщо придивитися ближче до деяких істотних, сутнісних прикмет новітньо-рабовласницького царства більшовиків, легко помітити, що життя в ньому великою мірою йшло під знаком воскреслого маніхейського[27] дуалізму: непримиренної боротьби сил світла і сил темряви. Нагадаю, що згідно з доктриною "великого вчителя" Мані (III ст.), який проповідував у Персії, Середній Азії та Індії, світ складається з двох рівноправних буттєвих начал – Світла (Добра) і Пітьми (Зла); кінцем історії мусять стати визволення Світла, полоненого Пітьмою, і вирішальний двобій Князя Світла – Ормузда з Князем Пітьми –

[27] Від сирійських слів "Мані хайя" – "Мані живий".

Ариманом і загибель матеріального світу в космічному полум'ї – світовій пожежі. В І тисячолітті нової ери маніхейство було поширене від Китаю до Іспанії, зокрема було панівною релігією в Уйгурському царстві. Те, що у нас кілька десятиліть називалося "класовою боротьбою", "класовим підходом" і означало винищення мільйонів людей за "класовою" або псевдокласовою ознакою, мало безсумнівний маніхейсько-дуалістичний характер, не без присмаку пізньої апокаліптики.

"Класова" парадигма більшовицького царства в Курбасовому театрі "Березіль" (як, по суті, і в інших театрах тодішнього СРСР) була визначальною і з кожним новим спектаклем повторювалась і відтворювалась, хоч художні засоби її втілення, природно, були різними і еволюціонували.

Справді, що, як не двобій пролетарського (або незаможницького) Ормузда з буржуазним (а в межах Країни Рад – міщанським, непманським або куркульським) Ариманом зображено у таких Курбасових виставах, як "Жовтень" (де перед очима глядача проходять нестерпні страждання гноблених пролетарів, що прагнуть визволитись від царату, розкішний бал буржуазії та повсталі робітники, що на бал вриваються, змова контрреволюції та перемога пролетаріату, радість визволення і дружна впевнена праця), як "Рур" (хижий Капітал зазіхає на радянську землю, а також посилає військо анексувати Рур, гра в карти Капіталу зі Смертю; нарешті, червоноармійці допомагають солдатам Капіталу скинути з очей пов'язки, побачити світло і разом виступити проти класового ворога), як "Газ" (гротескні буржуї у фраках і юрби пролетарів у робочих робах; загибель гноблених трударів внаслідок вибуху газу – і фінал, у якому робітнича маса вдихає нове життя у зруйнований завод, у дусі соціалістичної відбудови та індустріалізації), як "Джіммі Гіґґінз" (тут знов-таки протистоять передові робітники і імперіалістичні держави з їхніми посіпаками-експлуататорами). Чи не задовгий цей одноманітний перелік? Я назвав лише чотири Курбасові спектаклі, але з таким же успіхом міг би довести рахунок до кількох десятків, згадавши й зроблене учнями Курбаса в цей період: не було, та й не могло бути жодної вистави, включно з "Народним Малахієм" і "Миною Мазайлом", що існувала б поза координатами цієї класової "бінарної опозиції". (Навіть у "Макбеті", заново поставленому в 1924 р., блазень сипав жартома про повалення царя, Лігу Націй, релігійні забобони, тобто так само викривав підступи Аримана.)

Тільки в названих рамках на марксистсько-ленінській світоглядній основі й могло здійснюватись Курбасове новаторство від "Жовтня" до "Загибелі ескадри" О. Корнійчука – чи не найвідомішої спроби в дусі "Короткого курсу", м'яко кажучи, тенденційно зобразити на сцені епізод з української революції 1917–1919 рр.[28]. Курбас, як відомо, брав участь у режисерській підготовці на-

[28] Про реальні історичні обставини подій, у перекрученому вигляді зображених О. Корнійчуком, див., наприклад: Підлуцький О. Загибель ескадри / О. Підлуцький // Дзеркало тижня. – 2001. – 31 берез.

званого спектаклю, підказував О. Корнійчукові та режисерові – Б. Тягнові окремі сценічні ефекти, редагував І і ІІІ дії, а також фінал. Сумно говорити про такий ось прихід Курбаса до сталінського "соцреалізму", але так було: про це сам О. Корнійчук розповідав Л. Танюкові в 1964 і 1969 рр.[29].

* * *

Від початку 1960-х рр., коли слідом за політичною реабілітацією Курбаса (1957) почалися перші спроби його реабілітації творчої (такі, як здійснена В. Васильком постановка "Гайдамаків" в інсценізації Курбаса 4 березня 1961 р., вечір пам'яті Курбаса в Харківському театральному інституті 12 листопада 1961 р., виступ О. Корнійчука на письменницьких зборах у Києві 21 листопада 1961 р. з вимогою повернути Україні її геніального режисера, вечір пам'яті Курбаса 14 травня 1962 р., підготовлений Клубом творчої молоді при Київському міськкомі комсомолу), – намітилася тенденція, що її я умовно назвав би "шістдесятницькою" або "катеемівською". Нема чого й говорити: завдяки зусиллям В. Василька, М. Лабінського, Л. Танюка, Н. Корнієнко, Н. Кузякіної, Ю. Бобошка, Р. Скалій, багатьох інших у 60-х рр. з Курбаса було поступово знято облудні політичні ярлики та звинувачення, що тяжіли над ним, його пам'яттю і доробком протягом попередніх десятиліть: адже Курбас таки не був ні "буржуазним націоналістом", ні "формалістом", ні "прихованим ворогом" радянської влади. Навпаки. Проте в шістдесятницькій системі координат, в умовах спочатку "відновлення ленінських норм" (за часів Хрущова), а згодом і повзучої ресталінізації (за часів Брежнєва), театрознавці, природно, позитивно оцінювали творчу працю Курбаса в рамках більшовицької парадигми – так, немовби його театр не об'єктивно сприяв утвердженню і зміцненню у свідомості широких мас "революційних", "партійних", "ленінських", "класових" начал, а значить, і відповідної суспільної практики. Певна річ, Курбас не був ворогом "нового ладу", як про це безліч разів писали кон'юнктурники 30–50-х рр.; але не був він і таким собі бунтарем проти "засад партійності", яким його нерідко зображують у шістдесятницьких, а ще більше емігрантських театрознавчих студіях. Ось приклад того, як писали про Курбасову постановку "Диктатури" І. Микитенка зарубіжні прибічники такого підходу: "Він вирішив побороти: побороти п'єсу, побороти її вислуженого автора, побороти партію й уряд та їх диктатуру над мистецтвом"[30]. Хоч як це дивно, подібні думки виразно перегукуються з присудами вульгарно-соціологічних писань 30-х рр.: "Такі п'єси, як "Диктатура" Микитенка, потрапивши до Курбаса і пройшовши через його експресіоністську методу, з'являлись на сцені з вихолощеним

[29] Танюк Л. Марьян Крушельницкий / Л. Танюк. – Москва : Искусство, 1974. – С. 112–113.

[30] Хмурий В. В масках епохи: Йосип Гірняк / В. Хмурий, Ю. Дивнич, Е. Блакитний. – [Б. м.] : Україна, 1948. – С. 33.

революційним змістом. Вони деформувались в основній своїй ідейній суті”[31]. Гаразд. Але як про цю ж “Диктатуру” пишуть курбасознавці-шістдесятники? “Застосований Курбасом прийом дав режисерові змогу сховати одні Микитенкові тексти за музикою, інші – перетлумачити через спів або речитатив, надавши їм іноді цілком протилежного звучання”[32]. Виходить, таки правий був С. Щупак: Курбас переробив “Диктатуру” на свій копил (і тому він – ворог); Н. Корнієнко, по суті, каже те саме, тільки з протилежним знаком (і тому Курбас – друг усім нам, прогресивно налаштованим прибічникам прав і вольностей). Добре. Але чому б при цьому не вислухати ще й самого Курбаса? Адже про свою працю над “Диктатурою” він говорив не раз, причому не завжди для преси, і його слова до нас дійшли. Отож: “Ми поглибимо ідею диктатури пролетаріату, доведемо виставу до філософського звучання. Ми поставимо високопатетичний агіт. Пафос класової боротьби треба виявити відповідними формами” (запис В. Василька, січень 1930 р.). “Завдання по п’єсі: поглибити тему “Диктатури”... Хлібозаготівля є фабула, і тільки на ній, як на фабулі, розгорнути ідею “Диктатури” (режисерські настанови до п’єси “Диктатура” І. Микитенка, 2 січня 1930 р.). “Велика тема. Тема справжня і потрібна. Ми всі знаємо, що таке диктатура, але мало хто з нас спиняється на ній, як факті порядку пізнання” (запис Ф. Радчука, весна 1930 р.). “Диктатуру” Микитенка “Березіль” ставить, як спробу намітити перші віхи революційного музичного видовиська, що має в майбутньому заступити сучасну оперу... Революція в опері мусить вийти саме з драматичного театру і втілитися в новій категорії синтетичного спектаклю, що цілком відповідатиме всій добі диктатури пролетаріату” (Л. Курбас, газета “Пролетар”, 31 травня 1930 р.). Хочеться запитати: де тут вольності? де права? де намагання “побороти партію й уряд та їх диктатуру над мистецтвом”? Автор п’єси, на думку режисера, написав її “в жанрі соціально-побутової драми”. За Курбасом, реалістичної драми мало: треба, використовуючи музику[33], в музичному ключі (“тут приблизний фон – нюанси Скрябіна”) піднести до філософського звучання, розширити і поглибити “ідею диктатури пролетаріату”. Тобто завданням Курбаса було поставити мистецьке дійство, в якому мусило бути багато речи-

---

[31] Щупак С. Творчі завдання радянської драматургії / С. Щупак // За марксо-ленінську критику. – 1934. – № 7. – С. 6.

[32] Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – Київ : Факт, 1998. – С. 371.

[33] Приблизно за рік до постановки “Диктатури” Курбаса, з весни 1929 р. В. Мейєрхольд у своєму театрі працював над агітаційною п’єсою І. Сельвінського “Командарм 2” і висловлювався про це так: “Ми намагаємося показати цю п’єсу, як твір музичний... Мені здається, що цю п’єсу треба розігрувати, як певну ораторію. Все це буде у трактуванні музичного порядку” (Мейєрхольд В. Статьи, письма, речи, беседы : в 2 ч. / В. Мейерхольд ; сост., ред. текст. и коммент. А. В. Февральский ; общ. ред. и вступ. ст. Б. И. Ростоцкого. – Москва : Искусство, 1968. – Ч. 2 : 1917–1939. – С. 180). Прем’єра відбулася під час гастролей театру Мейєрхольда в Харкові 24 липня 1929 р. Чи був на ній Курбас? Якщо навіть не був, то не знати про неї він не міг.

тативів, широка палітра симфонізму (див. про це докладніше в нашому виданні – статтю музикознавця Діани Лабінської "Музичне" в театрі Леся Курбаса"), багато музичної драматургії – але не було й не могло бути правди про "великий перелом", яким він був насправді, про реальну трагедію українського селянства – власне, найбільшу трагедію української історії. Натомість був великий обман (аж ніяк не Курбасом придуманий, але Курбасом повторений і мистецьки втілений): міф про "класового ворога", "куркуля", як нібито винуватця всього, що сталося з українським селянством у 1929–1933 рр.

Трагедія Курбаса – і тепер немає причин цього прямо не визнати – це не тільки його соловецьке ув'язнення і загибель від кулі капітана НКВД Матвєєва під час масового розстрілу соловецьких в'язнів на ознаменування 20-ї річниці більшовицького перевороту. Трагедією було і все його кільканадцятирічне служіння справі Леніна і "пролетарської революції", яка насправді виявилась російською націонал-імперською революцією, бо зумовила збереження російської імперії в її більшовицькому варіанті. Я маю на увазі, певна річ, аж ніяк не саму тільки Курбасову постановку "Жовтневого огляду" – спектаклю на відзначення поки що 10-ї річниці захоплення більшовиками влади в Петрограді, не тільки здійснювану ним режисерську підготовку масових першотравневих святкувань, не тільки його вистави радянського часу, всі від першої до останньої пройняті ідеєю класової боротьби і класової непримиренності. Трагічними були і Курбасові ілюзії щодо можливості виживання паростків українського культурного відродження – і це в умовах провалу Росії та її колоній у безодню комуністичної варварської архаїки. Трагічними і врешті-решт марними були і його намагання знайти спільну мову з переможцями ("дозвольте мені бути революціонером"), при цьому відмежовуючись від приреченої на першочергове винищення "старої" української інтелігенції, аж до осуду "ворогів" із міфічної СВУ (див. його статтю про постановку "Заповіту пана Ралка"), і навіть спроби пропонувати своє, глибше ніж у "плужан", "гартованців" або "вусппівців", розуміння і втілення засобами театрального мистецтва більшовицької доктрини.

Коли ж ми чуємо, що "такий був час", що "всі мусили робити так" – згадаймо митрополита УАПЦ Василя Липківського і академіка Сергія Єфремова[34], драматурга та історика театру Людмилу Старицьку-Черняхівську і поета, перекладача й літературознавця Миколу Зерова. Всі вони врешті-решт розділили трагічний кінець Курбаса (а Зеров був розстріляний разом з ним – в один день і в одному місці). Проте ні Липківський, ні Єфремов, ні Старицька-Черняхівська, ні Зеров не присвятили відпущених їм земних строків танцям із кам'яною сокирою та пропаганді серед широких мас ідеології своїх катів і тюремників.

[34] До речі, в єфремівських щоденниках розкидано чимало спостережень та безпосередніх вражень від спектаклів Курбасового театру. Див.: Єфремов С. Щоденники. 1923–1929 / С. Єфремов. – Київ : Газета "Рада", 1997. – 848 с.

* * *

Свого часу мене немало здивував зовсім уже несподіваний погляд на Курбасову театрознавчу спадщину: "Він не був ані теоретик, ані критик... Перегортаючи недбало записані "протоколи режштабу" та "лекції", я не впізнаю його. Зовсім про іншого Курбаса розповідали мені ті, що дружили з ним, ті, що грали у нього в театрі... Друкувати все це поспіль – навряд чи слід"[35]. Виходить так, ніби комусь можуть пошкодити повніші відомості про уславленого режисера; так, ніби нам можуть стати на заваді конкретні знання про Курбасові творчі відкриття і неминучі, невіддільні від них розчарування. Що Л. Танюк "не впізнає його" – тут нема нічого дивного: все ж таки він не був з Курбасом знайомий, не бачив його вистав і не чув його лекцій. Твердження, що Курбас "не був ані теоретик, ані критик", підозрюю, спростовується самим фактом існування книги "Філософія театру". Що ж до спогадів про Курбасів театр тих, хто бачив його спектаклі або й був їхнім учасником, то це – як розповідь про особливості виконання музичних партитур, які відлунали кілька десятиліть тому. Розповідь про музику не дає можливості впізнати або не впізнати віртуоза-виконавця, навіть якщо партитура й збереглася (в нашому ж випадку далеко не всі партитури вціліли). Отож дивно чути побажання – не бачити друком того, що було майстром сказане або записане.

Думаю, що набагато ближчий до істини Юрій Шерех, який висловився так: "Театр відтворити не можна. Вистава живе, доки її грають. Ні збляклі афіші й фотографії, ні шкіци оформлення чи костюмів не відтворюють цілості вистави, зникає в них те, що, власне, робить виставу виставою: співгра різних мистецтв і живі люди, як матеріал театрального твору. Це – головне, і воно невідтворне. З-поміж усіх нетривких мистецтв найнетривкіше те, чиїм матеріалом є людське тіло й дух. Нема на світі нічого нетривкішого, ніж життя. А театр – це сума життів... Вистава живе, поки її грають. Після того вона живе у враженнях тих, хто її бачив. Поки живуть вони. На тому все уривається... У випадку Курбаса і його "Березоля" скороминущість помножується тим, що враження глядачів роками й десятиріччями переслідувалися й глушилися. Тут кожне зернятко тексту, хоч би яке неповне й неточне, заслуговує на оприлюднення"[36]. Якщо бути точним, Юрій Шерех говорив, власне, про свої спогади "Лесь Курбас і Харків". Але хіба сказане ним про спогади такою ж або й ще більшою мірою не стосується текстів самого Курбаса, всього, що було написане ним, а також усього, що було ним сказане й занотоване його учнями, колегами, однодумцями? Отож думкою Юрія Шереха про важливість "кожного зернятка тексту" якраз і керувалися упорядник і редактор цього видання теоретичної спадщини Леся Курбаса.

---

[35] Танюк Л. Під знаком Леся Курбаса / Л. Танюк // Україна. – 1987. – № 9. – С. 11. Передрук у кн.: Танюк Л. Монологи / Л. Танюк. – Харків : Фоліо, 1994. – С. 30.

[36] Шерех Ю. Поза книжками і з книжок / Ю. Шерех. – Київ : Час, 1998. – С. 173–174.

* * *

Шлях до збірки статей, виступів, лекцій, нотаток, різного роду фрагментів та висловлювань Леся Курбаса був довгий і непростий. Ясніша справа з його статтями та виступами, які друкувалися в періодиці з 1917 по 1932 р., отже, лишилися тією чи іншою мірою доступні театрознавцям та історикам театру.

Режисерський щоденник, що його Курбас вів з 1920-го до початку 30-х рр., зберігався у режисера вдома. Доля цього щоденника невідома; це саме стосується близько 300 Курбасових листів 1934–1937 рр. з місць ув'язнення. Що насправді сталося з цими текстами, могла б сказати тільки одна людина – дружина Курбаса В. М. Чистякова; проте вона таких свідчень не залишила. Відомо тільки з її заяви генпрокуророві СРСР Руденку (1956 р.), що обшуку в її квартирі не було, з листуванням Курбаса ніхто не знайомився. Частина Курбасового режисерського щоденника відома нам завдяки випискам М. П. Верхацького – режисера, педагога і театрального діяча, який у 1926–1934 рр. працював у "Березолі" секретарем режштабу та режисером-лаборантом. Йому ж належать численні виписки з Курбасових лекцій та інших матеріалів.

Великий масив стенограм лекцій Курбаса з режисури та практики сцени, а також стенограм засідань режисерського штабу та станції фіксації і систематизації досвіду "Березоля" щасливо зберігся завдяки двом людям. Записи лекцій Курбаса і виступів березільців на засіданнях режштабу зробив, а потім ці стенограми розшифрував технічний секретар і стенограф режштабу "Березоля" Володимир Цвицишин (згодом був репресований, як і Курбас). Сталося так, що після усунення Курбаса з посади мистецького керівника "Березоля" у 1935 р. другі примірники машинопису цих розшифрованих стенограм у Цвицишина взяв для роботи студент-дипломник режисерського факультету Харківського музично-драматичного інституту М. Г. Новиков. Бажаючи зберегти їх і відчуваючи непевність власного становища, М. Г. Новиков вклав ці машинописи до великого диктового ящика для посилок і відправив їх поштою в рідне село до сестри (усне повідомлення М. Г. Новикова М. Г. Лабінському 1968 р.). Там вони й пролежали на горищі близько десяти років. Повернувшись наприкінці війни з діючої армії, Новиков знову взяв до себе ці тексти і відтак за символічну ціну продав їх архіву Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії. У Харкові ж перші примірники цих стенограм пропали безслідно. (Згодом В. М. Чистякова вимагала від інституту, щоб тексти, збережені Новиковим, були віддані їй; проте жінці не пішли назустріч. Можливо, й тут Курбасовим матеріалам пощастило: в іншому випадку чи не зникли б вони, подібно до листів і режисерського щоденника?)

Лекціям і протоколам засідань режштабу не пощастило в іншому: у них склалася невисока репутація. Думаю, що даремно. Чи не перший, хто зневажливо про них відгукувався, був театрознавець М. К. Йосипенко, як відомо, людина взагалі до Курбаса неприхильна. В. С. Василько, якого, навпаки, не можна запідозрити в жодній упередженості, у своєму виступі на курбасівському вечорі

1962 р. в Києві сказав так: “До стенограм курбасівських лекцій треба ставитись дуже обережно. Хорошого, кваліфікованого стенографа в “Березолі” не було. Товариш Цвицишин, що стенографував лекції, був самоуком і записував дуже неточно. Це мусять взяти до уваги історики театру, до рук яких потраплять ці стенограми” (Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.)

Театральний педагог і режисер, колишній березілець Г. Г. Ігнатович, який, як і М. П. Верхацький, на рубежі 60–70-х рр. редагував частину Курбасових лекцій, зробив важливі уточнення: “Не можна нам подавати Л. Курбаса в кривому дзеркалі. А в цих матеріалах все так і виглядає. Виною цьому неповноцінний запис. Навіть там, де більш-менш гладенько, трапляються провали, нісенітниці, а часом грубі перекручення думки” (лист до М. Г. Лабінського від 5 квітня 1971 р.). Ю. К. Смолич, який також доклав чимало сил до справи повернення доброго ім’я Курбаса в нашу культуру, у своїй схвальній рецензії від 10 червня 1967 р. на підготовлений у 1966–1967 рр. М. Г. Лабінським однотомник “Лесь Курбас. Інсценізації. Театральні композиції. Переклади” (який поневірявся по видавництвах аж до 1972 р., коли остаточно був викреслений з планів) писав про стенограми так: “Відомо, що Л. Курбас був видатним педагогом. Збереглися записи лекцій Курбаса. Ці лекції являють собою дорогоцінну спадщину режисера-новатора. З них можна скласти великий том, що стане в пригоді не тільки історикові театру, не тільки театрознавцеві, а й кожному працівникові сцени... Над ним мають пильно попрацювати спеціалісти-театрознавці” (Машинопис з архіву М. Г. Лабінського).

Так чи інакше, хоч би як оцінювати ці матеріали, все одно пройти повз названі великі масиви Курбасових текстів і неможливо, і недоречно, попри їхні очевидні текстологічні недоліки. При підготовці збірника теоретичної спадщини Курбаса мені залишалось одне: зробити літературно-стилістичну редакцію стенограм, повністю зберігаючи Курбасові думки, впорядкувати стиль їхнього викладу, унормувати лексику, знімаючи значну кількість полонізмів і ще більше – русизмів, виправити написання багатьох іноземних прізвищ, з якими не впорався записувач, розв’язати низку інших проблем. Це, вважаю, було тим більш правомірним (наголошую, що я маю на увазі лише стенограми лекцій і протоколів), що ці тексти не були прочитані, а тим більше правлені Курбасом, отже, в кожному випадку лишалося велике поле для сумнівів: чи належить те або інше відхилення від мовних норм, та або інша стилістична неоковирність самому Курбасу – чи Володимиру Цвицишину, чи, можливо, іншому записувачеві. Навпаки, при передруці Курбасових статей, опублікованих у періодиці, жодних втручань у тексти (крім хіба що уніфікації орфографії) не було допущено.

Ще одне джерело думок і висловлювань Курбаса, наведених у нашому виданні, – це спогади його сучасників, переважно акторів і режисерів “Молодого театру”, “Кийдрамте”, “Березоля”, а також письменників, учених, театрознавців. Зрозуміло, що людська пам’ять недосконала і, можливо, сама трохи нагадує

неякісну стенограму (крім тих випадків, коли після розмов робилися записи і ці записи збереглися, – такими є, наприклад, нотатки І. А. Криги). В інших випадках автентичною треба вважати радше думку Курбаса, якою вона запам'яталась мемуаристові, аніж слова, якими її передано. Втім, працівники театру – це, як правило, люди з професійною, фахово добре натренованою пам'яттю; до того ж ті, хто оточував Курбаса, в переважній своїй більшості були свідомі значення висловлених ним думок, а в таких випадках здатність запам'ятовувати почуте додатково стимулюється. Крім того, як переконається читач, наше видання інколи дає можливість зіставити й порівняти Курбасові висловлювання, зафіксовані друкованим свого часу (або архівним) джерелом, із тим, що зафіксувала пам'ять співбесідника або слухача.

І, нарешті, в розділі "За соловецькою межею" (цю назву я дозволив собі запозичити у Н. Кузякіної, автора, зокрема, однойменної статті-розслідування[37] ще на той час невідомих обставин масового знищення соловецьких в'язнів у листопаді 1937 р.) використано те, що на відомчому жаргоні називають "документами оперативної розробки" ув'язнених, простіше кажучи – реляції концтабірних стукачів. Найпершим і елементарним людським бажанням було б оті "донесення" обминути; проте це істотно звузило б наші й без того мізерні знання про Курбасове життя "за межею" в 1934–1937 рр. Певна річ, користуватися рапортами анонімних "інформаторів", які доповідали про сказане Курбасом, треба вкрай обережно, беручи до уваги його висловлювання попередніх років, загальний характер його думок, іноді навіть "інтонацію" мовленого. При читанні цих скупих матеріалів[38] людині, більш-менш обізнаній із рештою Курбасового доробку, одразу стає ясно, де в "донесеннях" справді звучить голос Курбаса (таких текстів, зрештою, менше десятка). Всі вони подані в нашому виданні. На користь достовірності цих уривків свідчить, наприклад, те, що й на своєму останньому життєвому рубежі Курбас не зрікався "ленінських принципів", що було характерне для нього й до арешту. Зрозуміло, що це не вписувалось у створений каральними органами образ Курбаса – ворога влади і всього "радянського народу", а тому й не могло бути предметом фабрикації.

* * *

Збірник теоретичної спадщини Леся Курбаса "Філософія театру", судячи з усього, не є вичерпним. Припускаю, що він містить приблизно 95–98 % текстів, що збереглися до сьогоднішнього дня. Ще можливі архівні знахідки; імовірно, ще будуть виявлені й ті або інші публікації текстів Курбаса у важкодоступній нині періодиці. Проте можна з певністю твердити, що основний масив Курбасових текстів вперше зібрано саме в нашому виданні. Вперше всі

---

[37] Кузякіна Н. За соловецькою межею : [укр. письм. на Соловках] / Н. Кузякіна // Київ. – І988. – № 7. – С. 130–134.

[38] Остання адреса: до 60-річчя соловецької трагедії : у 3 т. – Київ : Сфера, 1997–1999 – Т. 1–3.

вони подаються без купюр – без скорочень, наявних в усіх попередніх виданнях, не виключаючи навіть американського. Вперше зроблено спробу охопити практично всі жанри й різновиди есеїстики Курбаса-теоретика. Вперше зібрано тексти з усіх періодів творчого життя зрілого Курбаса – від "Молодого театру" до вкрай уривчастих даних про керований ним театр у соловецькому ув'язненні. Отже, якщо це видання ще не можна вважати повним або остаточним, воно все ж являє собою перший масштабний підсумок пошуків і спроб оприлюднення Курбасового теоретичного доробку. Нагадаю хоча б основні віхи цих ось уже майже сорокарічних зусиль.

У другій половині 1964 р. недавній випускник Київського театрального інституту ім. Карпенка-Карого, мало кому тоді відомий М. Г. Лабінський звернувся до видавництва "Мистецтво" з пропозицією: зібрати, впорядкувати і видати книжку спогадів про Леся Курбаса – мемуарних свідчень ще живих тоді кількох десятків березільців і молодотеатрівців. Цю ідею підтримав тодішній головний редактор видавництва О. І. Микитенко, він же поставив цю позицію у перспективний, а згодом і в робочий тематичний план видавництва, що передбачало кількаступеневе затвердження у Держкомвидаві УРСР та в двох відділах (пропаганди та культури) центрального комітету компартії України (певна річ, ці затвердження ще нічого не гарантували). Ідею такого збірника гаряче підтримав уславлений актор, режисер і театрознавець В. С. Василько, він же погодився стати титульним редактором (і фактичним організатором, поряд з М. Г. Лабінським) книжки. Видання було підготовлене, і книжка вийшла в світ через п'ять років, у серпні 1969 р. Шлях збирання матеріалів, укладання і проходження рукопису виявився тернистим. Бувало різне: і недовіра частини березільців до молодого театрознавця-упорядника, і життєва втома цих далеко вже не молодих людей, і зрозуміла інерція попередніх десятиліть, зокрема перестраховництво видавничих редакторів. Та що редактори? Сам Микола Бажан, Курбасів учень (а в останні роки свого життя – автор мемуарів "У світлі Курбаса"), тоді, у 1967–1968 рр. взяв майже готовий машинопис спогадів на ознайомлення, збираючись написати й кілька своїх сторінок (це істотно підвищило б шанси книги на вихід), протримав його у себе близько року і не написав ні рядка, що, певна річ, не могло додатково не насторожити офіціоз; була й відмова (під досить непереконливим приводом) В. М. Чистякової взяти участь у підготовці збірника; була й вкрай несподівана для В. С. Василька і М. Г. Лабінського атака на підготовлений до набору рукопис з боку колишньої актриси "Березоля", перекладачки І. І. Стешенко: її нищівна рецензія на 42 сторінках (до того ж подана у видавництво, а не титульному редакторові або упорядникові), за всією логікою тодішніх видавничих реальностей та узвичаєнь однозначно мусила торпедувати це видання. Проти цієї логіки рішуче повстав головний редактор видавництва. В умовах чергової хвилі ідеологічних гонінь і пошуків крамоли О. І. Микитенко виявив принциповість і громадянську мужність. По суті, завдяки його аргументованій і виваженій позиції книжка спогадів таки побачила світ, а наслідки атаки

І. І. Стешенко[39] було зведено до мінімуму. Активно сприяла виходові книжки Н. О. Хоруженко – видавничий редактор спогадів, людина сумлінна, кваліфікована і доброзичлива.

В архіві М. Г. Лабінського зберігається унікальне листування В. Василька 1964–1969 рр. з авторами спогадів, видавництвом, упорядником (близько 1200 стор. машинопису), з якого постає вся нелегка історія створення книги спогадів про Курбаса. Це листування ще чекає свого видавця, як і повний текст Василькових мемуарів.

Книжка вибраних творів самого Курбаса, підготовлена М. Г. Лабінським у 60-х рр. (про неї вже згадувалось вище), друком не з'явилася. Тільки у 1988 р. у видавництві "Дніпро" вийшов підготовлений М. Г. Лабінським великий том Курбасових творів "Березіль": це була вже якісно нова книга. Упорядник намагався подати в ній по можливості різні жанри доробку Леся Курбаса. Цим зумовлена й певна фрагментарність власне теоретичної частини збірника.

На рік раніше, у 1987 р. в Москві побачив світ російський збірник творів Курбаса і статей про нього (Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие. – М.: Искусство, 1987. – 463 с.). Упорядники книжки – М. Г. Лабінський і Л. С. Танюк. Видання цікаве й ґрунтовне. Як на мене, єдиний, але істотний його недолік – це те, що текстам самого Курбаса в книзі відведено лише 86 сторінок, тобто 20 % обсягу. Іншими словами, Курбас у книжці репрезентований скромніше, ніж курбасознавці. Загалом же московський однотомник справляє добре враження: до нього увійшла і низка спогадів про Курбаса з книжки 1969 р., і кілька цікавих розвідок пізнішого часу, – таких, як статті Н. Кузякіної та Н. Корнієнко.

Ще одним помітним фактом оприлюднення текстів Курбаса (і про Курбаса) стало американське видання[40] 1989 р. Великий обсяг, чудовий папір, гарна оправа. Самі за себе промовляють розділи: "Творчість Леся Курбаса", "Сучасники про Леся Курбаса", "Лесь Курбас і театральний диспут 1929 р." та інші. Примітки, бібліографія, покажчик імен та назв, багатий ілюстрований матеріал.

---

[39] Наскільки я пригадую, в цей самий час у видавництві "Мистецтво" з міркувань знов-таки "ідеологічних" були зупинені і не вийшли в світ такі видання, як альбом Т. Яблонської з "фольклорними" віршами І. Драча, "Мойсей" І. Франка з ілюстраціями Є. Безніска, альбом творів О. Архипенка. Це було наслідком прямого втручання вищих партійних інстанцій у видавничі справи. Рішення, ухвалені "нагорі", як правило, реалізувалися у вигляді негативних рецензій. Видатне керівництво часто не могло нічим зарадити.

Ось як писав про цей епізод В. С. Василько у листі до І. І. Стешенко від 8 червня 1967 р.: "Ваша рецензія написана в недопустимому, зарозумілому тоні панської нетерпимості до товаришів, які зробили велику справу... Ви, знаючи, яке значення має справа відродження чесного імені О. С. Курбаса, якої ваги для історії театру набирає видання першої книжки про Олександра Степановича, в яких труднощах вона створюється і скільки треба перебороти упереджень, щоб книга з'явилася – посміли стати її першим ворогом!!"

[40] Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи / заг. ред., передм. і прим. Валеріяна Ревуцького. – Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1989. – 1026 с.

Творчість Курбаса подано в широкому контексті його часу, включно з виступами компартійних бонз та їхньої ідеологічної челяді, аж до апокрифічних (але не тільки) відомостей про соловецький період Курбасового життя. Це видання здобуло високу оцінку української критики, в цілому слушну й справедливу. І все ж є в цьому виданні вади, про які не хочеться мовчати.

Упорядник О. Зінкевич у своїй передмові пише про своїх попередників у справі друкування Курбасової творчої спадщини: "Вершиною цинізму треба уважати зцензуровані уривки із щоденника Курбаса, опубліковані в журналі "Україна" (№ 3, 19 січня 1986 р.)". Невже? Значна частина виписок М. П. Верхацького з Курбасового щоденника, підготовлена до друку М. Г. Лабінським і М. А. Шудрею, справді побачила світ у згаданому номері часопису. Але ж "Україна" – це "тонкий" журнал, природно, обмежений обсягом. Публікації в таких журналах, якщо це не мініатюри, як правило, і не претендують на повноту. До речі, й американське видання не містить повного корпусу всіх наявних виписок з Курбасового щоденника: тільки наш збірник "Філософія театру" вперше дає, нарешті, їхній повний текст, до останнього слова. Крім того, не слід забувати, що січень 1986 р. – це час, коли в Україні ще не було найменших ознак "перебудови" чи якихось ідеологічних послаблень. Ще не минуло й півроку від смерті в концтабірному карцері на Уралі В. Стуса, ще попереду був Чорнобиль, після якого було побито всі рекорди тоталітарної брехні. Перші непевні "перебудовчі" віяння в Україні стали відчуватися не раніше 1988 р. Публікація ж щоденників Курбаса була сміливим, як на той час, кроком людей, які прагнули відновити справедливість, якнайменше при цьому дбаючи про себе.

Далі. Дивна річ, але в розкішній 52-сторінковій курбасівській бібліографії американського видання, укладеній О. Зінкевичем, не знайшлося місця для київського видання Леся Курбаса "Березіль", яке вийшло на рік раніше (1988) від видання американського (1989). Може, послатися на київський "Березіль" вже не було технічної змоги? Ні, така можливість була: в бібліографії наведено з добрий десяток українських публікацій про Курбаса, датованих вже й 1989 р. Може, "Березіль" просто собі випадково проскочив повз увагу американських упорядників? Ні, не проскочив. Американське видання Курбаса 1989 р. містить низку передруків саме з київського видання 1988 р., зроблених без жодних посилань на останнє. На доказ сказаного наведу лише два приклади, хоч міг би ними не обмежитись.

У київському "Березолі" на стор. 327 надруковано статтю Л. Курбаса "Вузол братерського зв'язку". Вперше вона побачила світ російською мовою в газеті "Заря Востока" за 12 липня 1931 р., Курбасів первісний текст не зберігся. У "Березолі" (1988) цю статтю подано в перекладі з російської М. Лабінського, про що й сказано у примітках (стор. 514). В американському (1989) виданні цей переклад М. Лабінського передруковано слово в слово (стор. 266–267) – щоправда, одне слово таки замінено: в першому рядку статті Тифліс виправлено на Тбілісі. Інших різночитань немає. Але тепер, в американському виданні,

цей переклад став безіменним "перекладом з російської". Так, нині ні в кого нема ні монополії, ні авторських прав на Курбасові тексти. Але ж усякий переклад є інтелектуальною власністю перекладача, а тому передрук перекладного тексту без згоди й відома перекладача, а тим більше без його імені неприпустимий і повинен кваліфікуватися однозначно.

Ще один приклад. Статтю Курбаса 1917 р. "На теми дня" у виданні "Березіль" (1988), на жаль, було надруковано у вимушено скороченому, підцензурному вигляді (саме так і подав її упорядник, адже у 1988 р. у своєму повному вигляді вона не мала шансів побачити світ). Наведу перші два речення.

У Курбаса насправді (цитую за: "Театральні вісті", 1917 р., № 2): "В *московському стилі поставлений* будинок Лук'янівського народного дому, *поставлений для "обрусения" української Лук'янівки,* мав учора вигляд дуже химерний. На чолі його видніє напис: "Український робітничий клуб", скрізь чується українська мова, мають блакитно-жовті стрічки, кокарди, продається і масово купується "Робітнича газета" (Тут і до кінця післямови курсив мій. – *М. М.*).

У підцензурному "Березолі" (1988): "Будинок Лук'янівського народного дому мав учора вигляд дуже химерний. На чолі його видніє напис: "Український робітничий клуб", скрізь чується українська мова" (стор. 193).

В американському виданні (1989), певна річ, вільному від будь-яких утисків, читаємо до болю знайомий текст, теж без усяких там блакитно-жовтих стрічок і кокард: "Будинок Лук'янівського народного дому мав учора вигляд дуже химерний. На чолі його видніє напис: "Український робітничий клуб", скрізь чується українська мова" (стор. 83).

У підцензурному "Березолі" (1988), на жаль, бракує і таких фраз: *"Химерний і смішний той бородатий руський мужик, в червоній "рубашці", розмальований у весь зріст на завісі театру, занесений сюди безневинно в центр України бозна-ким і завіщо"*. На жаль, цього речення бракує і в американському виданні (1989). *"Український інтелігент не муситиме ходити в руський театр, щоб заспокоювати свої культурні вимоги!"* І цього речення, слідом за "Березолем", бракує в американському виданні. Безсумнівна перевага упорядника "Березоля" М. Г. Лабінського над упорядником американського збірника – це те, що він не береться викривати "вершини цинізму" свого колеги.

Нарешті, останнім у низці дотеперішніх видань творчого доробку Курбаса та спогадів сучасників був збірник "Молодий театр", випущений 1991 р. видавництвом "Мистецтво". Автором проекту названої книжки, ініціатором її видання можна з повним правом назвати В. М. Кордуна, який на той час очолював у видавництві редакцію естетики театру і кіно. (В попередні роки з його ініціативи та за його редакцією побачили світ переклади мистецтвознавчих праць В. Гюго, Е. Ґ. Крега, Ф. Ґарсіа Лорки, Б. Брехта, Р. М. Рільке; він же був фаховим редактором вже не раз згадуваної книжки Ю. М. Бобошка "Режисер Лесь Курбас" – першого в Україні монографічного дослідження творчої діяльності майстра, а також уважним рецензентом і "Молодого театру", і "Березо-

ля”). Упорядник “Молодого театру” М. Г. Лабінський підготував це видання як продовження великого циклу публікацій творів Курбаса та інших матеріалів, з Курбасом пов’язаних.

Пройшов час. Наше видання, яке, повторюю, хоч і не є ще підсумковим, все ж у багатьох відношеннях є найповнішим. Зокрема, це перша спроба дати українському читачеві, театрознавцеві, теоретикові та практикові сцени Курбасів теоретичний доробок, як певну цілість – по-своєму різнорідну, але разом з тим внутрішньо організовану й структуровану.

Багато з того, що здавалося Курбасові фундаментально важливим і неспростовним, виявилося внутрішньо неспроможним і історично безперспективним. Не в пошуках ідеологічних цінностей звертатимуться до Курбаса майстри театру майбутніх часів. Вони шукатимуть у нього таємниць режисерської майстерності, докопуватимуться до великої таїни творчих начал театру, яка все ж виявляється тривкішою від ідеології, політики, соціальних утопій та безумних суспільних вакханалій, оплачених у XX столітті кров’ю багатьох мільйонів людей, зокрема й кров’ю Курбаса.

Хочеться вірити, що вдумливий читач, свідомий усіх міражів та оман, на які була надто щедра новітня доба, зуміє все ж відчитати й збагнути Курбасове послання. Адже Лесь Курбас – автор, досі як слід не прочитаний.

Михайло МОСКАЛЕНКО



РОЗДІЛ І

Лесь КУРБАС:
траєкторія долі

Власне, все моє життя — підйоми світлого стремління, віри й сили — в чергу з ніччю безвілля, коли чорнь моєї душі бере верх і править державою Леся Курбаса. І після тридцяти рімаючих змагань, коли темне перемагало — я все-таки вірю, що останнє слово скаже та моя частина, що вміє бути свідомістю моря, хмар, гір, нації, людини взагалі. Сказано десь: досягнена на підйомі ступінь осяяння не пропаде. Вона навіки наша власність. Навіть у калюжі вона до нас повернеться, на неї ми будемо сліпо і помацки йти.

Лесь Курбас

Петро МЕДВЕДИК

КУРБАСОВІ ВЕСНЯНІ ВЕЧОРИ[1]

Молоде подружжя артистів Курбасів (сценічний псевдонім Яновичі) очікувало поповнення сім'ї. Але треба було ще виступати на сцені, бо ніхто з жінок не користався тоді ніякими відпустками. Треба було заробляти на хліб, бо на якусь допомогу від батьків вони не сподівалися. Від того часу, як Степан Курбас 1884 р. залишив останній клас Бережанської гімназії і подався у "комедіанти", його батько, парох Старого Скалата на Тернопільщині Пилип Іванович Курбас, зовсім відцурався сина. Не було й батьківського благословення на його одруження. Ванда Яновичева втратила батьків, а з дальшою родиною не підтримувала зв'язків.

Успіх Яновича під вправною рукою режисера театру товариства "Руська бесіда" Ів. Гриневецького щодня зростав. На той час театр мав чудових акторів, співаків, був на піднесенні. Тож справедливо історик українського театру в Галичині С. Чарнецький назвав період дирекції Ів. Гриневецького та Ів. Біберовича (1882–1888) "золотим віком" цього театру.

Із 20 лютого по 27 березня 1887 р. гастролі театру "Бесіди" проходили в Самборі. Місто мало вигідний готель із просторим заїжджим двором. (Він зберігся до наших днів)[2]. Громадськість Самбора завжди добре зустрічала артистів, в усьому допомагала їм, тому актори їхали туди радо.

У Самборі йдуть вистави – "Розбійники" Ф. Шиллера, оперета "Весела війна" Й. Штрауса, "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, в яких Янович грає Карла Моора, співає партії полковника Умберто Спінози та Андрія...

Тоді в Угорщині, Чехії, Австрії, у всьому Прикарпатті випали великі сніги. Зупинився залізничний транспорт, у деяких місцях перервався телеграфний зв'язок. Вівторок, 25 лютого 1887 р., був морозяний, ясний і чарівний у сніговому вбранні. Того дня у самбірському готелі прийшов на світ маленький Олександр, якого мати назвала Лесем. Народився Лесь Курбас.

Усі друзі вітали Яновичів із радісною сімейною подією, зичили щастя. Та ніхто не бажав матері, щоб син став артистом... Бо ж доля служителя галицької Мельпомени в ті підневільні часи була незавидна: театр не мав власного приміщення, отже, вічне блукання по містах і містечках упроголодь, без відпочинку,

---

[1] Друкується зі скороченнями за: Медведик П. Курбасові весняні вечори / П. Медведик // Жовтень. – 1987. – № 4. – С. 80–90 ; № 5 – С. 81–95. *(Прим. ред.).*

[2] Від 1993 р. у трьох кімнатах цього будинку відкрито музей Леся Курбаса. *(Прим. ред.).*

без сімейного затишку. Тільки багата фантазією зимова природа віщувала щастя-долю дитині. На кожному кроці люди казали:

– Яка краса! Цей сніг – знак багатого врожаю. Це на щастя тим людям, які народжуються у такий час.

Так під чужим дахом появилася на світ людина, яка долатиме складний і тернистий шлях – до славних вершин радянської сцени.

Дивилася на свого Леся Ванда Яновичева і запитувала себе: "Хто виросте з тебе, сину?!"

Степан Янович був зайнятий майже у всіх драматичних та музичних виставах. Готувалися у Самборі нові прем'єри: "Циганський барон" Й. Штрауса, "Дай серцю волю – заведе в неволю" М. Кропивницького, Шевченківський концерт. Йшли репетиції. Скрізь треба було встигнути.

Шевченківський концерт, влаштований театром 24 березня у Самборі, усім сподобався. У зв'язку з короткою відсутністю Ів. Гриневецького, Янович немало попрацював, щоб вечір пройшов якнайкраще. Після вступного слова І. Біберовича хор театру співав пісні, артисти читали твори поета. Закінчили виставою "Наталка Полтавка", в якій Янович виконував роль Петра.

Біг Янович до дружини й сина в готель, втішав, радів. Писав до Старого Скалата, сповіщав батьків про народження Леся. Довго чекав листа, але відповідь так і не прийшла... Приносив завжди свіжі львівські газети. Вичитували з них новини культурного та суспільно-політичного життя.

...У Тернополі, Бережанах і Львові почалися святкові вечори з нагоди 50-річчя "Русалки Дністрової".

...Громадськість відзначає 25-річчя діяльності І. Воробкевича.

...Іван Франко виступив на сторінках петербурзького "Краю" з приводу дотації галицького намісництва театрові "Бесіди".

...Найближчим часом виходять із друку збірка поезій І. Франка "З вершин і низин", альманахи "Ватра" в Стрию із присвятою Т. Шевченку та Ю. Федьковичу; "Зерна" в Чернівцях, "Складка" в Харкові, "Веселка" у Львові, "Перший вінок" теж у Львові, який склали Н. Кобринська та Олена Пчілка...

...На відкриття бібліотеки в подільському селі Купчинцях прибув славнозвісний Денисівський селянський хор О. Вітошинського... У Денисівську школу хорових диригентів їдуть бажаючі з Сокальщини і Белза.

...Трупа М. Кропивницького успішно виступає у Петербурзі, ставить "Підгіряни" М. Вербицького... Переїздить до Москви.

...Трупа М. Старицького виступає у Москві...

...Марія Заньковецька після тріумфальних виступів у Петербурзі відпочиває у батька в селі Заньки.

...У Тернополі йдуть приготування до крайової етнографічної виставки.

...Композитор П. Ніщинський з Одеси передав у дар театру "Бесіди" партитуру своїх "Вечорниць".

...У помешканні Івана Франка жандарми зробили трус.

Ось перелік культурних подій за перші півтора місяця життя маленького

Леся Курбаса. Так чи інакше вони житимуть і переплітатимуться у творчості майбутнього майстра української сцени. У його бібліотеці зберігатимуться згадані альманахи, збірка "З вершин і низин", він читатиме вірші І. Франка на його ювілеї, виступатиме на вечорі пам'яті М. Шашкевича, стане актором театру "Руської бесіди" і театру корифеїв, першим разом із М. Заньковецькою заслужить звання народного артиста УРСР... Вдумайся, читачу, яка дивовижна низка взаємозв'язків. Де початок генія? Де він сам творить епоху, де епоха творить його?!

Як довго жив маленький Лесь у самбірському готелі, де минали його перші дитячі роки?

Пошуки у пресі, архівах, наші розмови з людьми, які знали сім'ю Курбасів, ще років 25 тому не дали повної інформації. Усе ж таки вивчення гастролей акторів Яновичів, сімейні фотографії дають певні підстави відповісти на це питання.

Актор Степан Янович у рік народження Леся мав у своєму репертуарі двадцять ролей, з них десять партій у музичних виставах. Він брав участь майже в кожній виставі, був уже сформованим актором, хоч працював на сцені тільки четвертий рік.

Уже 1888 р. Ванда Яновичева працювала, як видно зі збережених афіш, у театрі, в окремих виставах грала разом із чоловіком. Хто ж виховував у той час Леся?

У холодну і затяжну зиму 1887 р., коли, як повідомлялось, навіть вибухівкою розчищали снігові замети на залізниці, Яновичева, без сумніву, мусила чекати весни і жити з маленьким Лесем у самбірському готелі.

28 березня С. Янович виїхав із театром із Самбора до Коломиї. А в половині квітня уже гастролював у Чернівцях. Десь тоді прибула залізницею Яновичева з Лесем до Чернівців, до міста свого дитинства. Далі маленький Лесь мандрував з батьками від міста до міста, де гастролював театр, жив у Чорткові, Товстому, Монастириськах, Бучачі, Станіславі, Тернополі...

Подружжя Яновичів знову посилало листи у Старий Скалат до батька Курбаса. Під час гастролей театру в Тернополі (20. X.–15. XI. 1887 р.) Яновичі очікували приїзду пароха Пилипа Курбаса, щоб охрестив внука і в тій ситуації забув про свої образи на сина Степана. Та дід Леся, що проповідував "любов до ближнього і смиреніє", сердито не відповідав на листи сина і не приїхав до Тернополя. Так майже 11 місяців дитя Яновичів не було вписане в "метрикальні книги". І лише з допомогою артистки Іванни Гриневецької, яка походила з Перемишля й була хрещеною матір'ю Леся, його охрестили 8 січня 1888 р. в Перемишлі, де на той час гастролював театр "Бесіда"[3]. У записі "метрикальної книги" у графі про місце народження Леся сказано: "народився у Самборі". Там же за тодішньою традицією подане друге ім'я Леся – Зенон, яке паралель-

[3] У церковній книзі про хрещення Леся Курбаса (Zeszyt: Parafie grekokatolickie w Przemyslu – 51-2/01, Sygnatura = 3/1, s 84) хресними батьками записані акторка Іванна Гриневецька та актор польського походження Казимир Владислав Плошевський. *(Прим. ред.).*

но фігуруватиме згодом у його документах. На скромних хрестинах у помешканні родичів І. Гриневецької були друзі Яновичів – актори Гриневецькі, Біберовичі, Стечинські. За давнім звичаєм, хресна мати Гриневецька, передаючи Леся у руки батьків, промовила:

– Бодай росло, не боліло, Нна серденько не жалілось, отцю-мамці на втішеньку, добрим людям на славоньку!

Якщо дідусь Леся Курбаса у Старому Скалаті виявився черствою людиною, то його бабуся Осипа Григорівна була за характером добра, щира й ласкава. Бабуся не могла стерпіти відчуженості чоловіка до сина Степана, потаємно допомагала Яновичам матеріально. Як прагнула вона побачити внука Лесика і благала чоловіка: подай Степанові руку. Спливав час. І крапля довбе камінь! Нарешті Пилип Курбас погодився на приїзд до Старого Скалата сім'ї Яновичів. Щоб уникнути небажаного "вичитування моралі", Яновичева "дипломатично" приїхала вперше до Старого Скалата без чоловіка, тільки з синами – семирічним Лесем і трирічним Нестором. Саме тоді, 1893 р., перед прибуттям до Старого Скалата, Яновичі сфотографували обох своїх хлопчиків (знімок зберігся).

1893-й р. був особливим у житті сім'ї Яновичів і їхнього сина Леся. Степан Янович перейшов тоді з чергового режисера на посаду головного режисера театру "Бесіди", постійно був виконавцем основних ролей. Надзвичайна зайнятість в умовах складної праці мандрівного театру не давала йому можливості приділяти належну увагу вихованню своїх дітей, зокрема Лесеві, якому настала пора йти до школи. Цю сімейну місію щиро взяли на себе Яновичева та бабуся Осипа Григорівна.

На плечі Яновичевої і бабусі у Старому Скалаті лягла ще одна приємна турбота. Тут 24 вересня 1893 р. Яновичева народила третього сина, Корнила. Цій події радий був і Пилип Курбас, який думав, що збільшення сім'ї сина Степана примусить його змінити невдячну низькооплачувану професію актора. Краще б, думав він, скласти синові "кваліфікований екзамен" на вчителя. Тож чекав приїзду сина на хрестини: це була добра нагода поговорити з ним про дальшу долю його сім'ї. Та Янович не погодився залишити свою службу "в тяжких наймах галицької Мельпомени".

На хрестини до Яновичів прибув близький друг, відомий актор і режисер, котрий, як і Янович, "навчався сценічної практики" у М. Кропивницького, – Кость Підвисоцький з дружиною Емілією, артисткою. Місцевий учитель Григорій Геців та Емілія Підвисоцька були хресними батьками маленького Корнила, якого, мабуть, назвали на честь письменника Корнила Устияновича (1839–1903), в історичних п'єсах якого – "Олег" і "Ярополк Святославич" – Янович грав ролі на початку своєї сценічної праці.

Збережена книга "Метричних записів" Старого Скалата[4] про народження сина Яновичів Корнила та наймолодшого дядька Леся Курбаса Романа Пилиповича Курбаса (1883–1919) стала в наших пошуках "першим" джерелом до

[4] Державний архів Тернопільської області. – Фонд 437, оп. 1, од. зб. 480. – С. 13, 39.

пізнання глибшого родоводу Леся Курбаса, родинного оточення і близьких знайомих "староскалатського гнізда".

Дід Леся, Пилип Курбас (син Івана та Марії) працював на парохії села Куропатники тепер Бережанського району на Тернопільщині (там 1862 р. народився його перший син Степан, батько Леся). На парохію у Старий Скалат він прибув навесні 1867 р. Був одружений з Осипою (1839–1899), донькою інтелігентів Григорія Алеськовича та Юлії з роду Литвиновичів – мешканців Західного Поділля. Крім Степана (Яновича), мали вони ще двох синів: Миколу Пилиповича (1859–1914), який жив із дружиною Оленою Миколаївною (з роду Лужнецьких) у Городку коло Львова, а згодом у селах Велдіжі та Ілем'я (тепер Івано-Франківської області), де й померли. Микола Курбас мав одного сина Омеляна (1886–1917), який учився згодом з Лесем у Львівському університеті на біологічному факультеті, працював учителем Копичинської гімназії, пропав безвісти у Першу світову війну.

Наймолодший син Пилипа Курбаса Роман (1883–1919), працював адвокатом у місті Борщові, був бездітний (про нього мова ще йтиме).

Маємо скупі відомості про родовід Леся Курбаса по материнській лінії. Знаємо: батьки Яновичевої (Курбас) – Тейхман Адольф (друге його ім'я, фіксоване в "метриці", Іван) та Кароліна з Кульчицьких (Тейхман) – були чи то вчителями, чи дрібними службовцями і жили в Чернівцях, пізніше, мабуть, у Коломиї[5]. Там же, у Коломиї, Ванда Яновичева здобула освіту, вчилася гри на фортепіано, там покохала молодого артиста Яновича, проти волі своїх батьків стала його дружиною.

Наші пошуки про родовід Леся Курбаса є "ключем" до розкриття деяких загадковостей, неточностей, які, на жаль, маємо на сторінках книжки "Лесь Курбас. Спогади сучасників" (Київ, 1969). Так на сторінці 80-й вміщено фотографію, справді зроблену у Старому Скалаті, але: хто може довести, чи на ній Лесь Курбас десь 1908–1911 рр., чи його дядько Роман, чи двоюрідний брат Леся Омелян?

Товариш Леся шкільних та студентських років Т. Водяний у багатьох випадках подає неточну інформацію. Природно, жанр спогадів виправдовує автора. Але те, що родовід Леся походить із Литви, що, може, за національним походженням Лесь Степанович чи не литовець, дивує. Можливо, й Т. Водяний щось чув про прадіда Леся по "жіночій лінії" Литвиновича; але, як кажуть, чув дзвін, та не знає, де він. Адже прізвища Курбас і Литвинович серед інтелігенції Галичини XIX – поч. XX ст. були досить поширені, у тому числі й на Тернопільщині.

...Після від'їзду Степана Яновича до театру життя Ванди Адольфівни з трьома синами у Старому Скалаті пливло своїм руслом. Усе тепло свого серця мати віддавала дітям. Лесь почав відвідувати школу. Навчався у вчителя Григорія Геціва. Часто в тихі осінні вечори мати просиджувала з Лесем над книгою

[5] Адольф Тейхман був урядником при старості в Городенці. *(Прим. ред.)*.

або чистописанням. Син скоро навчився читати і рахувати. Тоді в сім'ї Пилипа Курбаса жив наймолодший його син Роман, якому йшов уже одинадцятий рік. З ним і проводив Лесь своє дозвілля, бігав по мальовничих пагорбах Медоборів, до яких тулилася садиба Курбасів... Забігали аж на горби Полупанівки і Хмелиськ, овіяні давніми легендами. Любили прогулюватися по недалечкому горбі, званому Чубатий Камінь, звідки було видно ген далеко, аж до Збруча. Щоб хлопці не нудьгували, Ванда Адольфівна завжди вигадувала для них дотепні ігри, розповідала казки. У діда був старий рояль. За ним можна було побачити Леся з матір'ю. То були перші уроки музики майбутнього актора[6].

Бабуся Осипа Григорівна брала з собою Леся, коли їздила в гості до свого брата Антона у Хмелиська або до композитора і віртуоза-цитриста Євгена Купчинського у село Сороцьке під Теребовлею.

У травні 1894 р. Ванда Яновичева вже була в театрі. За її однорічну відсутність у трупі сталося чимало змін. Кілька разів мінялась адміністрація театру, відійшли деякі актори, прибули свіжі сили. Це був час тяжкої кризи в театрі, яка позначилась і на долі сім'ї Яновичів. Оплата акторів була вкрай низька, багато талановитих митців полишало сцену. Ті, що залишались вірні Мельпомені, бідували й не вилазили з боргів. Нелегко було Степанові Яновичу прогодувати сім'ю з п'яти осіб! Залишити всіх дітей на батьковому утриманні у Старому Скалаті Степан не хотів. Але добра, щиросердна мати Осипа Григорівна таки залишила в себе внуків Леся і Нестора. І вони росли серед дивовижної природи Медоборів, серед пісень, казок і легенд Поділля. Лесь далі навчався у школі. Тільки маленького Корнила забрала Яновичева з собою у "мандри з театром".

Янович щоденно був зайнятий у театрі. Його дружина одержувала мізерну платню за акторську працю, а тому мусила ще заробляти на прожиток удень у квитковій касі. Сім'я жила бідно. Щоденне змагання цієї акторської сім'ї з труднощами було великим героїзмом і патріотичною самопожертвою заради рідної сцени. Влітку 1895 р. нове горе спіткало сім'ю акторів Яновичів: у Станіславі несподівано помер їх наймолодший син Корнило.

Усі ті злигодні та сльози батьків за померлим Корнилом важко було приховати від дітей. Лесь пережив першу болючу трагедію. А в квітні 1896 р. тяжкі переживання і фізична втома звалили під час гастролей у Тернополі його батька. У Яновича вперше виявилось складне нервове захворювання, що пізніше стало хронічним. Лікував його безплатно тернопільський лікар Володимир Вітошинський, добрий фахівець, щирий прихильник української культури, близький друг І. Франка та В. Стефаника. За короткий час він домігся повернення Яновича на сцену.

Улітку 1896 р. у Старому Скалаті тяжко захворіла Степанова мати, і Яновичі на деякий час мусили забрати своїх дітей до себе.

---

[6] Лесь Курбас мав добру музичну освіту. Треба гадати, що його дідусь Пилип Курбас наймав вчителя музики для свого сина Романа, який лише на три роки був старший за його онука Леся. Дядько Роман мав музичну освіту: блискуче грав на фортепіано. *(Прим. ред.).*

Від червня по жовтень 1896 р. Яновичі з синами Лесем і Нестором мандрували з трупою по містечках Тернопільщини. Вони побували в Теребовлі, Чорткові, Гусятині, Борщові, Заліщиках. У репертуарі театру тоді були "Украдене щастя" і "Учитель" Франка, "Верховинці" Корженьовського, "Війт Заламейський" Кальдерона, "За двома зайцями" і "Ой не ходи, Грицю" Старицького, "Дай серцю волю" і "Пошились у дурні" Кропивницького, "Хата за селом" за Крашевським і "Честь" Зудермана, "Світова річ" Олени Пчілки, "Безталанна" і "Мартин Боруля" Карпенка-Карого. З опер та оперет театр з успіхом ставив "Наталку Полтавку" Котляревського, "Запорожця за Дунаєм" Гулака-Артемовського, "Вечорниці" Ніщинського, "Утоплену" й "Чорноморців" Лисенка, "Корневільські дзвони" Планкетта, "Циганського барона" Штрауса, "Синьобородого" Оффенбаха.

У театрі тоді працювали талановиті актриси Клавдія Радкевич і Марія Слободівна, Антоніна Осиповичева і Марія Фіцнер-Морозова, Катерина Рубчакова і Філомена Лопатинська. Між чоловіками виділялися Михайло Ольшанський, Іван Григорович, Степан Янович, Кость Підвисоцький, Іван Рубчак та Амвросій Нижанківський...

У більших містах, де театр зупинявся на довгий час, сімейні актори сезонно наймали бідних гімназистів, які за невелику плату та контрамарки на виставу охоче навчали їхніх дітей. Леся Курбаса і Софію Стадникову, згодом відому артистку, вчив учень Самбірської гімназії Кость Кульчицький, котрий пізніше перекладав твори зарубіжних драматургів. Та постійною учителькою Леся була його мати, що мала середню освіту і добре володіла польською і німецькою мовами.

Для вступу до гімназії потрібен був офіційний документ про початкову освіту. А тому навесні 1897 р., коли театр перебував у Самборі, Лесь екстерном склав іспити за IV клас у "нормальній школі" і поїхав до Старого Скалата.

15 вересня 1899 р. у Старому Скалаті вмирає від туберкульозу мати Степана Яновича. На той час артисти Яновичі працювали в Літньому театрі Кам'янця-Подільського. Склалися такі сімейні обставини, що Яновичева змушена була залишити театр і приїхати надовго до Старого Скалата, щоб опікуватися своїми дітьми і взяти на себе обов'язки покійної свекрухи – ведення господарства. І так це тривало аж до 1915 р. Щоб заробити грошей для навчання дітей, Янович влаштовується на сезон працювати в "Народній Торгівлі" аж у Перемишлі. Після сезону 1900–1901 рр. у театрі "Бесіди" Янович до кінця життя поселяється з сім'єю у Старому Скалаті.

Будинок (тепер тут Музей О. С. Курбаса), у якому мешкали Курбаси, стоїть на високому пагорбі, майже посередині села. Старий, мурований, з двома входами, ґанком, вкритий ґонтом. З одного боку простягався просторий сад з яблунями, грушами, сливами і грецькими горіхами. Далі від будинку – оборіг з сіном, господарські приміщення. Від села – розкішний квітник і два старі дуби біля хати. Уся садиба була обнесена кам'яною огорожею.

Перші два класи гімназії здібний Лесь закінчив приватно. Його готував до третього класу дядько Роман, старшокласник Тернопільської гімназії, який у

1898–1900 роках перебував на канікулах у Старому Скалаті. Роман мав багатющу бібліотеку. Нею користувався Лесь. Він прочитав уже тоді чимало творів класиків української та світової літератур.

Восени 1900 р. Лесь Степанович Курбас зі своїм дядьком Романом приїхав у Тернопільську гімназію з українською мовою навчання. Тут він успішно склав екстерном іспити за II клас і був зарахований учнем третього класу. Його поселили в кімнаті № 21 так званої Української бурси, будинок якої зберігся. Сьогодні тут, на вул. Міцкевича, 13, медичне училище. До речі, у цій бурсі в 1910–1914 рр. жив народний артист СРСР М. М. Крушельницький, також як учень гімназії. Курбас мешкав разом з іншими учнями, переважно селянськими дітьми, бо діти заможних наймали приватно кімнати в міщан. Його часто навідував дядько Роман. Він приносив Лесеві книжки, запрошував до себе, ходив з ним на театральні вистави товариства "Міщанське братство".

Тернопільська восьмирічна гімназія з українською мовою навчання заснована 1898 р. У час навчання Леся Курбаса була "прогресивкою", тобто в 1900–1901 навчальному році найстаршим у ній був третій клас, де й навчався Лесь. Навесні 1906 р. був перший випуск гімназистів. У Тернополі тоді було ще дві польські гімназії, а також учительська семінарія.

Спочатку класи української гімназії, де навчався Лесь, розміщувались у найманих будинках. То в будинку № 10 на сьогоднішній вулиці Першого травня[7] (тут тепер Будинок творчих спілок), то з вересня 1903 р. – на вулиці Музейній, № 11 (будинок знесений). З 1904 р. в гімназії набули масовості туризм, екскурсії на природу, розвивалися такі види спорту, як теніс, гра у крокет, плавання, футбол. Гімназист Лесь брав участь в екскурсіях, але спортом мало займався, бо читання книжок не лишало йому на це часу.

У гімназії працював тоді хоровий гурток, в якому, починаючи з шостого класу, брав участь Лесь Курбас. Тут також була учнівська капела з 50 осіб (скрипки, баси, челіо, флейти і кларнети). Восени 1902 р. в Тернопільську гімназію вступає молодший брат Леся – Нестор Курбас. Товариш Леся – Тома Водяний – так розповідав мені ще 1962 р. про їхнє бурсацьке життя: "Мешкав Лесь із братом Нестором в Українській бурсі в Тернополі. Один рік і я жив разом з ними в одній кімнаті, вікном до подвір'я, у лівому крилі "П"-подібного будинку. У кімнаті, пригадую, нас було восьмеро хлопців, переважно селянських синів. Кожен мав залізне ліжко. Посередині кімнати стояв великий довгий стіл, а навколо нього – лави, коло дверей на стіні – вішалка для одягу. По сусідству з нами жив вихователь бурси, який часто втихомирював наші буйні сміхи або спів. Тому влітку ми більше проводили вільний час за містом, біля річки Серету. Пригадую, як приїздила до братів Курбасів їхня мати, Ванда, спокійна жінка у скромній одежі".

Вчителем Леся у гімназії був географ, автор наукових праць, близький друг Івана Франка Григорій Величко (1863–1935). У складі австрійської експедиції

---

[7] Тепер вулиця Гетьмана Сагайдачного. *(Прим. ред.).*

він брав участь у дослідженні архіпелагу Землі Франца-Йосифа, про що й розповідав чимало цікавого. За поширення матеріалістичного світогляду серед учнів був звільнений з посади.

Природознавство викладав Семен Сидоряк, матеріаліст за своїми переконаннями, організатор багатьох туристських походів. Загальну історію та історію рідного краю учив Орест Гандяк, українську мову – професор Михайло Вашкевич, латинську і грецьку мови – Андрій Стопка. Фізику, математику і пропедевтику – Сафрон Матвіяс, який був класним керівником і недолюблював Леся. Німецької мови й літератури Леся вчив Євген Мандичевський – український письменник-демократ, який видавав у Тернополі журнал "Молодіж". Він заохочував учнів писати художні твори, розвивав у них естетичні смаки, давав із свого предмета глибокі знання. Мандичевський значною мірою пробудив у Курбаса інтерес до дальших студій німецької і слов'янської філології у Віденському університеті.

Велику роль у формуванні морально-етичних та суспільно-політичних поглядів молодого Леся зіграв його рідний дядько Роман Курбас – людина широкого світогляду і демократичних переконань. Він був відомим у Галичині пропагандистом соціалізму. Зі збереженого щоденника гуртка тернопільських гімназистів за 1897–1900 рр. (яким деякий час Р. Курбас керував) видно, що ця група молоді сприймала соціалістичні ідеї <…>, що їх сіяли Іван Франко і Михайло Павлик. Із того ж таки щоденника бачимо, що в гуртку в 1897–1900 роках були прочитані доповіді "Дещо про квестію пролетаріату", "Про рух політичний широких мас в Галичині і про соціалізм та радикалізм узагалі", "Капітал і праця". Роман Курбас прочитав для гуртківців доповіді "Дещо з науки про економію", "Про дарвінізм", "Початки і зріст театру в Європі", "Іван Франко – автор "Зів'ялого листя". Під його керівництвом гуртківці вивчали теоретичну працю Івана Франка "Дещо про творчість поетичну" та художні твори письменника. Згодом Роман Курбас навчався у Львівському університеті, де був лектором студентського товариства "Академічна громада". Його завжди можна було побачити серед прогресивної частини галицького студентства, яке національно-визвольну боротьбу українських верств Галичини тісно пов'язувало з соціальними свободами на соціалістичній платформі.

Роман Курбас, студент юридичного факультету, часто бував у свого батька в Старому Скалаті. Тут, у невеличкій альтанці, що ховалась у саду серед яблунь і слив, не раз точилася широка полеміка на суспільні та мистецькі теми між Романом і гімназистом старших класів Лесем Курбасом. Лесь належав тоді до гуртка самоосвіти учнів Тернопільської гімназії, в якому поряд із вивченням творів революційно-демократичної літератури чимало дискутувалось про демократію і соціалізм. У ті часи по багатьох селах Тернопільщини прокотилася хвиля аграрних страйків і заворушень. З Росії напливали політичні втікачі, які шукали притулку в Галичині після поразки революції 1905 р. З деякими з них Роман Курбас зав'язує близьке знайомство, одержує від них революційну літературу, яка, безперечно, потрапляє і до рук Леся. Із розповідей друзів шкіль-

них та студентських років Леся Степановича відомо, що він не брав активної участі у політичному житті. Його стихією були постійні студії історії мистецтв. Одначе, ясна річ, у нього були стійкі демократичні переконання, у формуванні яких відігравав вирішальну роль дядько Роман Курбас. Певний вплив тут мав і прогресивний напрям праці гуртка учнів Тернопільської гімназії. Цікаво відзначити, що Лесь Курбас і пізніше, під час навчання у Віденському університеті, приєднався до соціалістів. Він не йшов на жодний компроміс із студентами інших політичних угруповань.

Про характер і політичне спрямування гуртка тернопільських гімназистів розповів мені ще 1961 р. колишній учень Михайло Перкач, який вчився на один клас нижче від Леся Курбаса:

"Таємний гурток самоосвіти Тернопільської гімназії, у якому я брав участь у 1905–1907 роках, був за своїм спрямуванням соціалістичний. Ми мали бібліотеку, яка налічувала до 1000 томів книжок, передплачували "Літературно-науковий вісник", "Громадський голос", журнал краківських соціалістів "Критику"…

У квітні 1905 р. в Тернополі відбулося народне віче селян Поділля за участю Івана Франка. Ми пильно стежили за роботою віча, на якому мали своїх неофіціальних представників.

У нашому гуртку я пам'ятаю Леся Курбаса. Правда, не пригадую, чи він виступав з яким рефератом. Зате добре пригадую, що Лесь найбільше працював над випуском рукописного журналу гуртка "Гумористичний листок". У ньому досить влучно робив карикатури на окремих учнів або вчителів. Йому допомагав однокласник Степан Вонс: він складав віршовані пародії... Леся у гуртку поважали як сина талановитого актора, цінували його ерудованість, знання з музики, світової літератури, театрального мистецтва. До нього зверталися з різними питаннями в час підготовки музично-декламаційних вечорів, присвячених пам'яті Т. Г. Шевченка".

Тернопіль в учнівські роки Леся Курбаса був невеликим містом, але в культурному житті займав місце одразу після Львова. Місто мало електростанцію, телефон, кілька готелів, дві книгарні, будинок для пристарілих, лікарню, дві друкарні, українську й польську газети. У промисловому розумінні воно вважалося відсталим. Тут був тільки великий паровий млин, бровар, килимарня та кілька кустарних майстерень. Робітничий клас був нечисельний. Але вже 1905 р. було засновано культурне робітниче товариство "Воля", яке ставило вистави, давало концерти.

Тут існували й такі культурні товариства, як "Українська бесіда", "Педагогічне товариство", "Міщанське братство", що мали свої зали для концертів та аматорських вистав. На всю Тернопільщину славився мішаний хор товариства "Боян" під керівництвом диригента Омеляна Терлецького. Частими гостями були відомі музиканти й артисти зі Львова. У Тернополі жив український драматург Ісидор Мидловський (1864–1916), який постійно вів режисуру в аматорському гуртку й поставив у 1904–1906 рр. "Дай серцю волю..." Кропивницького, "Ді-

вич-вечір" Запольської, "Золотий ідол" Майдейського, "Вихованець" Янчука та інші спектаклі.

Ось таким було середовище, в якому жив гімназист старших класів Олександр Курбас, коли глибоко студіював драматургію, історію мистецтва, цікавився творчим життям Тернополя, сам брав у ньому участь.

1903 р. Лесь у складі учнів гімназії вітав композитора Миколу Лисенка, який проїздом до Львова зупинився у Тернополі. Молодий гімназист, що грав твори композитора на фортепіано, з великим нетерпінням чекав, щоб побачити людину виняткового музичного обдарування. Лесь був здивований тим, що Микола Лисенко так скромно повівся під час урочистої зустрічі, влаштованої композитору тернопільчанами.

У 1904 і 1906 роках Лесь Курбас – добрий декламатор і член учнівського хору – виступає у шевченківських концертах тернопільських гімназистів. У березневому концерті 1906 р. він співав соло в супроводі двох чоловічих молодіжних хорів, що виконували пісню "Три шляхи" композитора Г. Топольницького на слова Т. Шевченка. У розквіті своєї молодості чорнявий повновидий юнак із розкішним чубом співав у гурті своїх товаришів на сцені будинку "Міщанського братства". Йому минав тоді дев'ятнадцятий рік! Концерт молоді з нагоди 45-річчя від дня смерті Великого Кобзаря був даний для дорослого населення і став культурною подією у житті міста. Про нього писала місцева газета "Подільський голос" (1906, № 6), згадувала й ім'я соліста Олександра Курбаса[8]. Це перша згадка у пресі про майбутнього діяча театру, всесвітньовідомого режисера.

Квітень 1906 р. видався сонячним, теплим. Весна була рання і принесла в "подільську столицю" свої радощі. Восьмикласники місцевої гімназії з нетерпінням чекали приїзду до Тернополя львівського театру. Усі з цікавістю гортали сторінки газет про тріумфальні виступи Марії Заньковецької і Миколи Садовського у складі галицької трупи на львівській сцені. Приїзду театру юний Лесь чекав і з радощами, і з якоюсь гнітючою пересторогою. Він закінчував гімназію і замислювався, куди далі торувати свою життєву дорогу. В його душі боролися два Курбаси: один – митець із вродженими і вихованими від дитинства задатками, і другий – розсудливий юнак, якого лякала незавидна акторська доля його батьків. Перед очима завжди стояла мати, яка застерігала сина не йти шляхом батьків, стояли ті сумні умови, які склалися у сім'ї Курбасів.

Квиток на виставу "Батькова казка" Карпенка-Карого за участю Заньковецької і Садовського в Тернополі дістати було нелегко. Зал "Міщанського братства" вміщав небагато глядачів, а бажаючих подивитися на мистецтво прославлених акторів із Наддніпрянщини було багато. Адже вони перед своїм виїздом до Києва ставили 24 квітня єдину прощальну виставу в Тернополі. Леся знали деякі актори як сина ветерана сцени, тому він часто йшов на виставу за контрамар-

[8] Програма концерту опублікована в газеті: Подільський голос. – 1906. – 1 трав. (чис. 6.) – С. 3. У якій зазначено, що виконає "Завіщаннє" ("Заповіт" Т. Шевченка – *Б. К.*) – сольо басове в супр.[оводі] двох хорів і орхестри тов.[ариш] О.Курбас". Концерт відбувся 3 березня 1906 р. *(Прим. ред.)*.

кою. Тоді йому таки пощастило побачити гру Садовського і Заньковецької у "Батьківській казці". Лесь дивився ще спектакль "Невольник" Кропивницького, "Хабарники" Островського і "Євреї" Чирікова. Не думав він тоді, що через п'ять років сам поставить "Євреїв" Чирікова з аматорським гуртком студентів Львівського університету.

В останні роки навчання у Тернополі Лесь Курбас уперше побачив письменника і бандуриста Гната Хоткевича. Він давав тут свій концерт народних пісень у супроводі бандури. Хоткевич робив для глядачів доповідь про історію бандури, яка в ті часи в Галичині була рідкісним музичним інструментом. Пізніше, як відомо, Лесь Курбас дружив із Г. Хоткевичем як із людиною багатогранного таланту. Платоніда Володимирівна Хоткевич, дружина письменника, розповідала мені 1965 р.:

"Гнат Мартинович у розмові зі мною згадував, що десь у 1912 р. Курбас був коротко в Гуцульському театрі. Коли ми жили в Харкові, то я за дорученням свого чоловіка часто заходила до Леся Степановича в різних творчих справах. Гнат Мартинович часто читав лекції для акторів "Березоля" з мистецтва або ж був консультантом у підготовці окремих вистав".

У VII–VIII класах Лесь Курбас щиро приятелював із гімназистами, селянськими синами Петром Копачем із Великого Глибочка, Томою Водяним з Малого Ходачкова і Степаном Вонсом з Ігровиці Тернопільського повіту. Він часто гостював у своїх друзів.

В юнацькі роки Лесь особливо товаришував із Томою Водяним, з яким сидів у VII–VIII кл. за партою, ділився з ним своїми думками. Вони ще більше зблизились під час спільного навчання у Віденському університеті. Двох нерозлучних друзів в університеті називали Кастором і Поллюксом – іменами відомих у давньогрецькій міфології героїв, які після смерті були перетворені на подвійну зірку.

Тома Водяний розповідав: "Лесь Курбас був веселої та безжурної вдачі, жартівливий, балакучий та бистрий у своїх рухах, жестах, міміці і ходьбі. Вдягався скромно, але елегантно, фізично був здоровий, не хворів, але мав слабо розвинену грудну клітку, через що не служив в австрійській армії.

Від свого батька Лесь успадкував запальний і бунтарський характер, непримиренність до всього підлого, лицемірного. Він не терпів найменшого прояву деспотизму над людиною. Від матері взяв велике щире серце і вроджену інтелігентність..."

Юний Лесь Курбас – за характером романтик, людина тонких почуттів, добрий обсерватор життя. Під впливом художньої літератури, дружби з письменником Євгеном Мандичевським, а також учнівського гуртка, учасники якого писали вірші та оповідання, Лесь у VIII класі гімназії також пробує свої сили в літературі. На жаль, із його ранніх спроб відомі лише два оповідання: "В гарячці", опубліковане в "Літературно-науковому віснику" 1906 р., кн. 24 під псевдонімом Зенон Мислевич. Оповідання він послав особисто Іванові Франкові, який і надрукував його. Невідомо, чи відписував І. Франко Лесеві Степановичу,

але його лист до Каменяра зберігся і становить певний інтерес[9]. Друге оповідання "Сни"[10] Лесь написав 2 січня 1907 р. у Старому Скалаті.

Оповідання Курбаса "В гарячці" (невеличкий етюд на чотири сторінки) розповідає про тяжкі переживання ліричного героя після прочитаного в газеті повідомлення, що революціонерку Х., молоду дівчину, офіцер після допитів віддав на нелюдську поталу жовнірам... Ліричний герой бачить себе борцем за правду, проти деспотизму.

Автор понад усе підносить гідність людини. У творі ми знаходимо висловлювання ліричного героя, що співзвучне своїм змістом до горьківського: "Людина – це звучить гордо!" <…> "А проте чоловік – найбільша святість, якої ніхто не сміє нарушити!" – пише у своєму етюді Лесь Курбас.

Можна здогадуватись, що приводом для написання цього твору Лесеві послужили конкретні факти після революційних подій 1905 р. в Росії. Крім газет, вісті з-за кордону приносили купці з Волочиська, що привозили на продаж пшеницю до Тернополя...

Ще в гімназії Лесь думав зайнятися перекладами із світової драматургії, вивчав іноземні мови: англійську, німецьку, норвезьку. Однак неприємності, яких зазнав на випускних екзаменах, а також театральні інтереси витіснили літературну працю Курбаса на другий план. <...>

Як могло статися, що Лесь Курбас, один із найздібніших учнів, не був допущений до випускних екзаменів у VIII класі гімназії, перших в історії цього навчального закладу?

Ця подія приголомшила Леся і його друзів. Ціла низка об'єктивних, а переважно випадкових причин призвели до того, що Лесь опинився у "числі відстаючих".

В останній рік навчання Лесь переніс кілька родинних травм. 10 листопада 1905 р. раптово помер від тифу його рідний брат, учень III класу гімназії Нестор Курбас. Юнак, отримавши болючу звістку, негайно їде до Старого Скалата на похорон. У тяжкій розпуці застає матір. А тут, у другій кімнаті, лежить безнадійно хворий батько – нервове захворювання цілком виснажило його. Кругом горе, розпач, матеріальні нестатки і сльози!

Одинокою розрадою для матері і Леся була найменша в сім'ї сестричка Надія. Вона ще не усвідомлювала тих страшних ударів долі, які безнастанно падали на сім'ю. Лесь, хоч і в самого серце обливалося кров'ю від розпуки за братом, намагається заспокоїти матір і батька. Він залишається на деякий час удома, аби хоч трохи розрадити вбитих горем батьків.

У гімназію Лесь повернувся розчарований. Треба було братися за точні науки, які він не дуже любив. Наближалися екзамени <…>. Усе закінчилося б щасливо, якби лиха доля не призначила за півтора місяця перед екзаменами но-

---

[9] Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Відділ рукописів. – Фонд 3 (І. Франко), од. зб. 1631. *(Прим. ред.).*

[10] Там само. *(Прим. ред.).*

вого директора Омеляна Савицького. Уже з перших днів він встановив залізну дисципліну як для учительського колективу, так і для учнів. На своїх уроках фізики і математики перед самим екзаменом Савицький поставив незадовільні оцінки кільком учням. Він так суворо провадив атестацію випускного класу, що повторні екзамени призначено десяти учням. Серед них жертвою старань директора став і Лесь Курбас.

Лесь тяжко переживав свою невдачу на випускних екзаменах, але усвідомлював, що його вина тут незначна, що основною причиною стала тверда рука директора, котрий діяв за принципом: свіжа мітла добре замітає. Найбільше хлопця мучило те, що завдав неприємності батькам. Щоб розважитись, Лесь улітку 1906 р. із своїм другом Томою Водяним вирушає на екскурсію у Карпати. Знайомився із життям гуцулів, їх піснями, темпераментними танцями, захоплювався чарівною природою. Де б не кидала згодом доля Леся, у його серці завжди пломеніла любов до отчого краю, він тужив за Медоборами, Карпатами.

У листі від 26 листопада 1926 р. до Т. Водяного Лесь Курбас напише:

"...Тепер я на чолі Державного театру "Березіль" у Києві, а з осені переводять мене у столицю, Харків... Тужу за Галичиною. За галицьким пейзажем (уже десять років, як я не бачив Галичини), за мережаними свитками, запахом кожухів у церкві на Великдень. За смерековим лісом (тут тільки сосни та листва). А пам'ятаєш вакації в Карпатах? Криворівню, бринзю, Говерлю, Ясень, Черемош і наші Медобори..."[11]

1906–1907 навчальний рік Лесь проводить у Старому Скалаті, а частково в Тернополі. 17 червня 1907 р. він успішно складає екстерном державні екзамени на атестат зрілості у Тернопільській гімназії.

Як канікули, так і час після закінчення гімназії Лесь Курбас проводить у батьків у Старому Скалаті. Батько переживав тоді тяжкі дні, хвороба все більше хилила його, виснажувала. Він був байдужий до всього, але в розмові з сином радив йти вчитися в університет. Мати дуже боялась, щоб Олександр часом не вступив до театру. Вона хотіла бачити його вчителем гімназії.

Душею і мріями Олександр Степанович був у театрі. В нього вже тоді формувались свої погляди на сценічне мистецтво. Він вважав, що актор повинен бути високоосвіченою людиною, мати певну мистецьку підготовку. На його думку, треба було докорінно змінити організаційні основи галицького театру, піднести вище роль режисури і довести театр до такого високого професійного рівня, щоб він своїм успіхом забезпечив матеріальні умови акторам для цілковитого служіння мистецтву сцени.

З такими думками Олександр мав намір вступити до театру. На застереження матері він у душі пояснював собі, що піде на сцену іншим шляхом, ніж його батьки, інакше він стане такою ж жертвою Мельпомени. Таємно від батьків

---

[11] Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Рукописний відділ. – Фонд 42, од. зб. 49. Це не оригінали, а виписки з листів Леся Курбаса, зроблені рукою М. Верхацького. *(Прим. ред.)*.

двадцятирічний юнак у липні 1907 р. посилає до Львова листа театральній управі товариства "Руська бесіда".

"Світлий Виділе! – писав Олександр. –

Підписаний, скінчивши гімназію і бажаючи віддатися штуці драматичній та працювати на українській сцені, хотів би в цілі фахового образования вчитися в драматичній школі. Одначе з браку матеріальних засобів, приневолений є вдатися до хвального Товариства з усильною просьбою о ласкаве виділення йому на час студій грошової підмоги.

Достаточним доказом петента[12] є те, що він є сином бувшого артиста драматичного галицької сцени Степана Курбаса (Яновича), який, втративши здоров'я в галицькому театрі, не може запрацювати на удержання родини, а тим більше на удержання свого сина в драматичній школі. А з інших джерел петент підмоги на цю ціль рішучо не одержить. За грошову підмогу зобов'язується підписати, евентуально контрактово служити через умовлений час на галицькій сцені.

Місце студій зволить Хвальний Виділ, в разі ласкавого узгляднення поданя, сам визначити. В разі конечності дебюту петент на зазив ставиться.

Для оминення непорозумінь годиться зазначити, що петент не розпоряджає великим матеріалом голосовим і на артиста-співака образуватись не має наміру.

До подання долучається свідоцтво зрілості.

Старий Скалат. 1 липня 1907 р.

Олекса-Зенон Курбас"[13].

З нетерпінням чекав відповіді зі Львова. Сподівався, що його заява буде задоволена, а тоді він розкриє свої наміри перед батьками.

Відповідь прийшла скоро. 10 липня за підписом Йосифа Дрималика Олександр одержав лаконічне повідомлення, що перекреслювало його мрії: "Вам відмовлено із-за відсутності грошових фондів"[14].

Так невдячна доля повелася з майбутнім митцем на світанку його творчої біографії. Мрії Олександра про драмшколу зазнали краху. Нелегко передати те болюче розчарування і гнітючий настрій молодого Курбаса, котрий, як бачимо з його листа, ще в гімназії готував себе до сцени.

У хвилини роздумів Олександр любив прогулюватись по великому саду, що оточував господарство діда, або на горі, порослій ліщиною, соснами і дикою рожею. І тепер він, задуманий, сидів на облюбованій ще з дитинства скелі, звідки відкривається чудова панорама подільських краєвидів. Його зір сягав ген-ген аж до далеких сіл, які мерехтіли білими хатками на просторій долині

---

[12] Петент (від латинського "petition") – вимогливий прохач, шукач нової посади або професії.

[13] Центральний державний історичний архів України у м. Львові. – Фонд 514 (НТШ), оп. 1, од. зб. 164. – Арк. 1.

[14] Там само.

понад Збручем. Праворуч перед ним, як на долоні, виднілось містечко Скалат із залишками старовинної фортеці. З протилежного боку гори простягався Старий Скалат, опоясаний зі сходу лісом. Ліс тягнеться по височинах Медоборів до найвищої точки – гори Сабарихи…

Олександр згадував своє дитинство, коли він із хлопцями ходив під Сабариху, аби посмакувати мінеральною водою з джерела. Воду в селі називали "цілющою" або "святою". Як весело пливли тоді безжурні дні! І він потонув у спогади дитинства…

Та відмова в навчанні у драмшколі не давала спокою творчим поривам Олександра, мучила його і перекреслювала мрії про театр. Треба було знайти вихід. І він знаходить…

Щоб бути ближче до театрального життя і якоюсь мірою студіювати сценічне мистецтво, О. Курбас восени 1907 р. вступає на філософський факультет Віденського університету.

* * *

Поїзд Львів – Відень мчав швидко, наче когось доганяв. За вікнами вагона миготіли вузькі смужечки полів, а на них поодинокі постаті селян. Деякі дерева вбралися уже в осінню позолоту – надходив останній тиждень вересня. У вагоні третього класу їхав чорнявий юнак із виразними рисами обличчя, з добрими очима. Він був мовчазний, мало розмовляв із своїм супутником, недавнім гімназійним однокласником[15]. То був Лесь Курбас.

...У Віденському університеті Лесь записався на відділ германістики і славістики філософського факультету, а його приятель Т. Водяний – на античну філологію. Замешкали на Strazziggase, вивчали місто, знайомилися із земляками, які тут вчилися. Навчання починалося з жовтня, то Лесь, маючи вільний час, кинувся у бібліотеки та на вистави Бургтеатру. Він захоплено відвідує лекції зі славістики професора Вондрака – учня Ягича, якого слухав ще Іван Франко, вивчає німецьку мову й діалектологію, санскрит і світову літературу.

У Відні, як розповідав мені Т. Водяний, помешкання Леся скоро наповнилося книжками з різних галузей знань, світовою класикою. Жив Лесь дуже скромно, бо на книжки витрачав більше половини своєї "дотації" від діда Пилипа. Згадаємо тут книжки, які тоді студіював Лесь. Це двотомник "Світова література", який "містив у собі літератури всіх народів, у тому числі й східні (перську, арабську, індійську, китайську), від найдавніших часів до найновіших", есе Г. Брандеса, давньоримські комедії Плавта, Теренція; у німецькому перекладі – "Рамаяна" і "Махабхарата", носився з тижневиком "Die Buhne" ("Сцена") та зі збірником біографій славетних акторів, постійно читав театральну пресу.

Лесь Курбас, як згадував Т. Водяний, "був у Бургтеатрі на "Гамлеті", "Королі Лірі", "Макбеті", "Норі" та інших, в опері, в Народнім театрі тощо...

---

[15] Водяний Х. Спомини про Леся Курбаса (1901–1913 роки) / Хома Водяний //Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 64. *(Прим. ред.).*

Що ж цікавого для себе побачив Лесь Курбас на сцені Бурґтеатру?

Колектив Бурґтеатру в ІІ половині ХІХ – початку ХХ століть об'єднувало прагнення до відображення на сцені правди життя, природності гри, глибоке розкриття характерів, майстерність мови і пластики актора. У Відні Курбас особливо вивчав систему праці талановитого австрійського режисера 1849–1867 рр. Г. Лаубе, який підніс Бурґтеатр до рівня найкращих театрів Європи. Лесь Степанович згодом, уже в "Березолі", не раз згадає глибокі думки Лаубе. Так, у полемічній розмові з Б. Тягном про репертуар, про місце інсценізації на сцені Курбас сказав: "Репертуар треба складати з оригінальної драматургії. Але вчитися режисер краще зможе на власних інсценізаціях... Я завжди вважав і вважаю наймудрішим принципом у режисурі принцип режисера Генріха Лаубе: найвища майстерність режисера полягає в тому, щоб не викидаючи жодного слова з драми, здійснити сценічними засобами власну інтерпретацію..."[16] Курбас встиг ще у Відні побачити гру старшого віком майстра австрійської сцени Адольфа Зонненталя. У трагедіях Ф. Шиллера Зонненталь своєю витонченою грою умів донести те, що лежить у глибині слова, людської мислі.

Актор і режисер Гуго Тімінґ відзначався яскравим комедійним і драматичним талантом, у своїй грі, зокрема, підкреслював соціальний зміст п'єси. На той час на сцені Бурґтеатру він грав ролі Ваґнера у "Фаусті" Ґете і Франца Моора в "Розбійниках" Шиллера. Для його постановок характерними були ансамблевість і гострота драматизму людських конфліктів.

Найбільше враження на Курбаса (як він сам згодом твердив) справив великий австрійський актор Йозеф Кайнц (1858–1910). Глибока інтелектуальність та емоційна схвильованість поєднувалася у творчості Кайнца з палким темпераментом і легкістю виконання ролі. Це був мислячий актор.

Лесь Курбас бачив Кайнца в ролях Марка Антонія в "Юлії Цезарі", Гамлета в "Гамлеті" Шекспіра та Мефістофеля у "Фаусті" Гете. Його Гамлет, підкреслюють очевидці, був активним, одухотвореним шукачем істини, у ньому були мужність, постійна готовність до дії і трагічна гіркота, мученицьке усвідомлення свого безсилля, тривожні роздуми над життям.

Творчість Кайнца була новаторським і визначним явищем у європейському театрі. Тому Курбас не міг пропустити його виступи.

Курбас-митець ніколи не був популяризатором одної якоїсь школи, напряму чи гри великого актора, у кожного знаходив якесь "раціональне і повчальне зерно сценічної мудрості". Цю думку, зокрема й те, що засвоїв студент Курбас від майстра сцени Кайнца, найпереконливіше з'ясовує нам у своїх спогадах Б. Тягно: "Курбас наводив приклади з усіх театрів світу і вчив нас на досягненнях і Л. Сольського в ролі старого солдата з "Варшав'янки" С. Виспянського, і Йозефа Кайнца в ролі Марка Антонія з "Юлія Цезаря" Шекспіра, і на виконанні Г. Юрою

[16] Тягно Б. Людиною він був у всьому… / Борис Тягно // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 197.

Копистки з "97" М. Куліша, і на постановці К. С. Станіславського "Гаряче серце" О. Островського, і на театрі Кабуки, і на творчості С. Міхоелса та Зускіна..."[17]

Ось чим жив, чим цікавився Лесь Курбас під час однорічного навчання у Віденському університеті. Для рідних батьків тут він учився "на професора гімназії", а сам усією душею і помислами жив театром.

Літні канікули 1908 р. Лесь проводив у Старому Скалаті. Його можна було побачити з книжкою в альтанці саду або на Чубатому Камені. Вечорами сідав за рояль, грав твори Бетховена, Лисенка, Чайковського, Січинського, їздив однієї неділі з матір'ю і сестрою Надією у Сороцьке в гості до Є. Купчинського.

Життя батька Курбаса з кожним днем згасало. Лікар зі Скалата не приховував перед рідними, що "він уже довго не потягне"... Колишнього славетного актора Яновича-Курбаса вже не пізнали б і близькі друзі. Схуд, зморщилося лице, тільки очі його світилися теплом і ласкою. На диво, він був говірким і часто розмовляв із сином Лесем, якого дуже любив і поважав. Пишався сином.

Лесь боляче переживав хворобу батька. Він знав, що винятково тяжкі умови праці в театрі звели передчасно в могилу не один талант. Через нервове виснаження молодими пішли з життя партнери Яновича по сцені, чудові актори С. Стефурак і В. Плошевський (у стінах львівської психлікарні), брати Спиридон і Кость Підвисоцькі, А. Людкевич; інфаркт звалив у Золочеві на сцені А. Стечинського... Черговою жертвою галицька Мельпомена вибрала Яновича, до нервової хвороби якого ще причепилась задуха. І він більше перебував на повітрі, у саду або любив полежати на свіжому сіні під оборогом, що стояв неподалік хати. Під цим оборогом у теплий осінній день Степан Янович (Курбас) і помер на 46-му році життя 10 вересня 1908 р. У львівській пресі появилися скромні некрологи.

Ховати Яновича прийшло все село. Поховали його на старому цвинтарі, що розкинувся на пагорбі біля садиби Курбасів. Світова війна, що незабаром вибухла, була причиною, що ні театр, ні родина не поставили надгробного пам'ятника. Могила заросла травою.

Тут доцільно нагадати високу оцінку, яку дав І. Франко талановитому митцеві сцени 1893 р. у статті "Руський театр":

"Головною силою української сцени є Янович, що здавна вже грає ролі перших любовників. Як сільський парубок, він дійсно знаменитий; він уміє бути і щиро веселим, і понурим, і потрапить у найбільш патетичних сценах бути природним і правдивим...

Янович – це для української сцени в Галичині дуже корисна сила, і ми не сумніваємося, що розвиток його артистичного обличчя ще не закінчений і що в ролях характерних він виявить себе теж не менш добрим артистом"[18].

---

[17] Тягно Б. Людиною він був у всьому… / Борис Тягно // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 201.

[18] Франко І. Руський театр / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – Київ : Наук. думка, 1981. – Т. 29. – С. 109. *(Прим. ред.).*

* * *

...Після похорону Яновича Лесеві настав час їхати на навчання до Віденського університету. На "сімейній раді" мати і дід Пилип радили Лесеві покинути "далекий і дорогооплачуваний" Відень і продовжити навчання у Львові. Тут Лесь, син відомого актора, мав шанси одержати стипендію і безкоштовне помешкання. За цієї умови дід авторитетно пообіцяв ще грошову допомогу. Залишати Відень Лесь не мав бажання, але погодився на наполегливе прохання матері.

Зі збережених "Каталогів головних особистих анкет та успішності слухачів філософського факультету Львівського університету"[19] за 1908/09 і 1909/10 навчальні роки ясно видно причини і час переходу Леся до Львівського університету. На основі одержаного 13 жовтня 1908 р. у Віденському університеті документа про закінчення І курсу, так званого індексу за № 169, його записали на студії у Львові. Він не одержував стипендію, мешкав у гуртожитку "Академічного дому" на вулиці Супинського (тепер вул. М. Коцюбинського, 23, навчальний корпус Поліграфічного інституту ім. І. Федорова).

Цей же "Каталог головний..." був нашим першим джерелом для встановлення істини про час і місце народження Леся Курбаса, він же подає список лекцій, прослуханих у Львівському університеті. Так, у 1908–1910 навчальних роках він відвідував лекції професора Кирила Студинського (згодом академіка АН УРСР): "Літературне відродження Галичини", "Руська трійця", "Давньоукраїнська повість", "Історія руського письменства XIII ст.", "Українська література XIX ст.", а також його практичні семінари з історичної граматики, давньослов'янської та сучасної української мов. Слухав ще лекції професорів Вернера ("Історія німецької літератури"), Собача ("Героїчні німецькі саги"), Шатца ("Творчість Ф. Шиллера", "Німецьке віршування", "Пісні Нібелунгів"), Брухнальського ("Нариси польського віршування"), вивчав німецьку мову.

І знову ж, як у Відні, Курбас поповнював свою бібліотеку, багато читав, відвідував театри.

Разом із Лесем Курбасом на філософському факультеті у Львові навчалася обдарована молодь, що робила перші спроби в поезії, музиці, в аматорському театрі, естраді та в науці. Це, безперечно, сприяло багатогранному зростанню та творчій активності Леся. З ним училися сини Івана Франка – Андрій і Тарас, племінниця Василя Стефаника, ентузіаст аматорської сцени Стефанія Данилович, родичі співаків Модеста Менцинського й Олександра Мишуги, відомі згодом радянський літературознавець Андрій Музичка, етнограф Олена Охримович, поет, перекладач М. Лермонтова, збирач фольклору, педагог Мирослав Капій, автор історичних статей, музеєзнавець Стефанія Садовська, а на нижчих курсах – відомий учений, академік Михайло Возняк, психолог Петро Пелех, письменник Михайло Рудницький, польський письменник, автор книжки про Гуцульщину Станіслав Вінценз, дочка польської артистки Ванди Семашкової Марія та інші. З кожним із них більшою чи меншою мірою Курбас спілкувався.

---

[19] Державний архів Львівської області. – Фонд 26, оп. 1, од. зб. 619, 620, 624.

Перші артистичні виступи Леся Курбаса відбулися на сцені аматорського театру українського спортивно-культурного товариства "Сокіл" у Львові 28 березня 1909 р. у виставі "Псотник" А. Коцебу. У цьому театрі, що виник 1905 р., в різний час брали участь артисти трупи "Руської бесіди" Ф. Лопатинська, Л. Лопатинський, М. Махницька, письменник М. Яцків, поет і критик С. Чарнецький та студентська молодь, серед якої виділявся Олександр Утриско, який деякий час тут працював режисером. Театр "Сокола" мав власний зал на вулиці Руській, 20, у самому центрі міста, що, без сумніву, сприяло зацікавленню глядачів і театральних критиків його діяльністю[20].

Рецензент вистави "Псотник" Гнат Хоткевич, що сховався під криптонімом "Х", писав у газеті "Діло" за 31 березня 1909 р.: "Аматорський гурток "Сокола" поновив виставу смішної нісенітниці Коцебу "Псотник". Аматори підготувалися до вистави добре, тільки часами попадали в шаржування; також характеристику осіб показували недостатньо. З аматорів на перший план вибилися Утриско (у ролі Спйохайла) та Курбас (Каміл). З аматорок проявляє сценічний талант особливо Болінська (Геля). Порадити б треба аматорам, щоб вони конче дбали о чистоту мови на сцені..."[21]

Режисером цієї та другої за нею вистав сезону був Олександр Утриско, з яким Лесь Курбас буде й далі співпрацювати на аматорській сцені. Рецензія авторитетного автора на дебют молодого Курбаса наштовхує на роздуми. Відчувається об'єктивність оцінок автора, професійні критичні зауваження. Ми бачимо, що навіть у такому фарсі, як "Псотник", Курбас, вийшовши вперше на сцену, одержав високе визнання своєї гри і поставлений нарівні з досвідченим і здібним аматором Утриском. Те, що вистава "Псотник" була поновлена, викликає здогад, що Курбас виступав ще раніше на сцені "Сокола" або ж був "нововведений на роль Каміла" в акторський склад цієї вистави. Можна здогадуватися, що Курбас грав і в наступній прем'єрі театру "Сокола" "Степовий гість" Б. Грінченка (травень 1909), але наразі точних підтверджень про це не знайдено. Критика схвально оцінила зіграну Курбасом роль молодого дворянина-народолюбця Арсена у виставі "Арсен Яворенко" Б. Грінченка на сцені "Сокола" в жовтні 1909 р. Літературний матеріал не був вдячним для актора. Створення складного образу панича-ліберала вимагало вдумливої психологічної інтерпретації героя. У рецензії читаємо скупу, але вагому фразу про наполегливу працю актора-початківця над образом Арсена: "совісне опрацювання ролі було помітне у д.[обродія] Курбаса"[22].

---

[20] Серед семи аматорських театрів Львова "найдіяльніший був гутрок "Сокола" з Утриском і Купчинським на чолі" (Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині / Степан Чарнецький. – Львів : Накладом фонду "Учітеся, брати мої", 1934. – С. 209). *(Прим. ред.)*.

[21] Х. З аматорського театру / Х. // Діло. – 1909. – 31 берез. (чис. 70). – С. 3. Встановити, що рецензентом вистави "Псотник" А. Коцебу є Гнат Хоткевич, як вважав автор, – не вдалося. *(Прим. ред.)*.

[22] [Веселовський Я.]. "Б. Грінченко "Арсен Яворенко" / (ос.) // Діло. – 1909. – 29 берез. (чис. 234). – С. 3–4. *(Прим. ред.)*.

7 листопада 1909 р. у Львівський сенат була подана колективна заява від студентства вищих шкіл Львова на дозвіл діяльності новоствореного товариства "Український студентський союз". У середині грудня австрійський уряд при наполегливому домаганні видав дозвіл. Із збережених протоколів "Українського студентського союзу" довідуємося, що одним з організаторів цього товариства, членом правління і бібліотекарем був Курбас. Товариство було прогресивне, проповідувало інтернаціональні ідеї, підтримувало стосунки з І. Франком. За своїм характером було культурно-наукове. Мало своє пристанище в кімнатах "Академічного дому" на згадуваній вже вулиці Супинського. Статут товариства вимагав: "...бути осередком наукового і культурного життя студентів, підтримувати зв'язки з студентами інших народів, збирати літературні і наукові книги, утримувати бібліотеку, допомагати обдарованим, але бідним; влаштовувати театральні вистави, концерти, вечори, лекції, доповіді..."[23]

Товариство почало діяти. Його "Драматична комісія" залучила здібну молодь. Під її "вивіскою" на невеличкій сцені польського товариства "Gwiazda" ("Зоря", тепер тут кінотеатр ім. В. Короленка)[24] була поставлена вистава "Жиди" Є. Чирікова. Вистава була актуальною саме в час, коли в царській Росії лютували реакція, єврейські погроми після революційних подій 1905–1907 рр. За своїм змістом ця психологічна драма, насичена трагічними подіями, викривала сіонізм в образі старого єврея Френкеля. Його діти Борух і Лія за участь у студентських заворушеннях були відраховані з університету і взяті під поліційний нагляд. Прибувши до батьків, Лія, закохана в росіянина Березіна, відкидає нав'язане батьком залицяння Нахмана. Конфлікт Лії з поліцією, батьком, нелюбом Нахманом пошматував її душу, і вона, щоб не потрапити в руки погромників, накладає на себе руки. Головні ролі драми грали: Лію – студентка Стефанія Данилович, Нахмана – Курбас, Френкеля– Адам Коцко, робітника Ізерзона – Федір Замора.

Рецензент "Діла" (1909, 24. XI), професор Михайло Лозинський досить критично оцінив виставу "Жиди", зробив істотні докори виконавцям та режисурі, водночас зазначивши, що "на першім місці треба відзначити гру Нахмана і робітника Ізерзона, далі Лейзара Френкеля..."[25]

Режисером вистави був студент Міланської консерваторії Олександр Семенів, якому, до речі, матеріально допомагала С. Крушельницька. Щоб заробити на життя, він часто виступав у Львові на концертах, принагідно поставив "Жидів". Після "погромної рецензії", зразу ж на другий день, режисером "вибрано Олександра Курбаса"[26], а через день (очевидно, з етичних міркувань) студентське товариство винесло в газеті "сердечну подяку д. Семеніву за важку

---

[23] Державний архів Львівської області. – Фонд 26, оп. 12, од. зб. 852.

[24] У театральному приміщенні товариства "Gwiazda", що знаходилось на вулиці Францішканській, 7 (тепер вул. В. Короленка, 7) знаходиться не кінотеатр ім. В. Короленка, а спортивний зал школи-інтернат № 2. *(Прим. ред.)*.

[25] [Лозинський М.]. Аматорська вистава / (м.л.) // Діло. – 1909. – 24 листоп. (чис. 260). – С. 4. *(Прим. ред.)*.

[26] Діло. – 1909. – 26 листоп. (чис. 262). *(Прим. ред.)*.

працю, яку положив при режисурі вистави "Жиди"[27]. Декорації до вистав малював голова "Драматичної комісії" А. Коцко.

Колишня учасниця вистави С. Данилович-Сеник розповідала нам, що Курбас замінив окремих виконавців ролей, щоденно проводив репетиції і поставив "Жидів" зовсім по-новому. Вистава пройшла у Львові з великим успіхом у залі єврейського товариства "Яд Харузім"[28] по вулиці Бернштайна, 17 (тепер вул. Шолом-Алейхема). Після вистави публіка "піднесла Курбасові лавровий вінок"[29]. "Жидів" показано ще кілька разів у Львові, а 11 грудня у Стрию, пізніше – у Коломиї. Кажуть, що у пресі цих міст були рецензії на виставу.

Нова прем'єра театру "Українського студентського союзу" (у постановці Леся Курбаса та художньому оформленні А. Коцка) "Ніч під Івана Купала" М. Старицького відбулася 19 квітня 1910 р.[30] Драма зі співами і музикою не мала особливого успіху. Але рецензент М. Лозинський похвалив відому драматичну актрису і співачку Ф. Лопатинську в ролі молодої удовиці Палажки та Курбаса – сільського парубка, красеня Василя, через якого Палажка та інші дівчата "сходили з розуму". "Про саму гру треба сказати, що визначилася в ній п. Лопатинська в ролі Палажки, достроновався до її гри п. Курбас в ролі Василя".

* * *

На зламі минулого століття прокотилася хвиля боротьби студентства за український університет у Львові. 1906 р. – студентські барикади, 1907 – демонстрація і "голодування" затриманих поліцією... Боротьбу підтримували прогресивні діячі науки В. Гнатюк, К. Студинський, С. Дністрянський. У тогочасній пресі можна прочитати чимало сміливих виступів з цього приводу. Першого липня 1910 р. відбулася масова демонстрація студентів-українців Львівського університету, під час якої убито активного організатора молоді Адама Коцка, а двох поранено. Австрійська поліція разом із "дисциплінарною комісією" Університету на чолі з ректором Л. Фінкелем затримала 299 студентів. Під конвоєм у кімнатах Університету "переслуховували" кожного. Після цього 128 студентів-українців, серед них і дівчат, посадили в "тюрму Баторія" у Львові. Тоді ж було ув'язнено Леся Курбаса, А. Музичку, Т. Водяного, П. Пелеха, М. Рудницького, С. Садовську, С. Данилович...

---

[27] Діло. – 1909. – 27 листоп. (чис. 263). – С. 5.

[28] Тепер тут по вул. Шолом Алейхема знаходиться відділення "Західінкомбанку".

[29] Цю інформацію подано також: Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ / Хома Водяний // Рукопис : український альманах щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. під заг. ред. І. Дзюби. – Київ : Криниця, 2004. – Т. 1. – С. 293. *(Прим. ред.)*.

[30] Автор статті припускається помилки, виставу "Ніч під Івана Купала" поставив аматорський гурток товариства "Сокіл". Лесь Курбас був запрошений до цієї вистави, як і професійна артистка Філомена Лопатинська. Режисуру цієї вистави не здійснював Лесь Курбас і декорації не робив Адам Коцко. Наводячи цитату, автор випустив перший рядок: "Минулої неділі 17 сего місяця театр аматорів "Сокола" виставив "Ніч під Івана Купала"" ([Лозинський М.]. Артистичні вісті / (м.л.) // Діло. – 1910. – 19 квіт. (чис. 86). – С. 6).

На захист студентів піднялася уся прогресивна громадськість і преса Львова. Посипалися петиції до Відня. Була організована для потерпілих безкоштовна кухня, якою зайнялася відома піаністка Ольга Ціпановська.

На похорон Адама Коцка вийшов увесь Львів. Це була демонстрація. За труною йдуть письменники В. Стефаник і К. Малицька, професори Університету К. Студинський і С. Дністрянський. Бути "Оборонцем студентів" на суді виявив бажання відомий юрист С. Дністрянський, згодом академік АН УРСР. Судові справи над студентами та слідство з боку "дисциплінарної комісії" Університету продовжувалися аж до 1912 р. З Університету відраховано 49 студентів-українців "за участь у подіях 1 липня".

Як свідчать протоколи "дисциплінарної комісії"[31], очолюваної професором Тіллем, який особисто "вислуховував зізнання" Леся Курбаса 13 жовтня і 5 листопада 1910 р., Лесь у складі 16 студентів потрапив у список до рішення: "Вписи на навчання до Університету на 1910/11 р. затримати". Це означало: відрахований з Університету не був, але до лекцій його не допускають "до остаточного з'ясування справи". Матеріали судового слідства показують, що деяким студентам було заборонено виїжджати зі Львова, серед них і тим, які чекали на дозвіл продовжити навчання. Отож Курбас, хоч був "поза Університетом", жив тоді у Львові. У газеті "Діло" за 1910 р. читаємо такі повідомлення: "16 грудня – нарада української студентської молоді в будинку Академічної громади у справі дисциплінарного слідства"; "23 грудня – сенат Львівського університету вирішив ще раз закликати на повторне слідство інтернованих студентів, але ніхто не явився"; "24 грудня – розправа проти українських студентів, оскаржених за напад на Університет 1 липня, відбудеться 14. II. 1911 р. перед трибуналом; розправу проведуть прокурор Обертинський і прокуратор Функе. Оскаржено 101 особу"...

Чим міг тоді займатися Курбас у Львові?

Бібліотеки, самоосвіта, переклад п'єси "Молодість" М. Гальбе, відвідування театрів…

У середині грудня 1910 р. аматорський театр Українського студентського союзу показав сімейну драму "Огні Іванової ночі" Г. Зудермана. Події п'єси розгортаються у маєтку прусського дідича Фогельрейтера, який готується до весілля дочки-одиначки Труди, зарученої з архітектором Георгом. У домі дідича працює життєрадісна наймичка Маріке, яка таємно кохається з нареченим Труди Георгом, що становить першу сюжетну лінію подальших конфліктів. Друга сюжетна лінія – залицяння і освідчення у коханні до Маріке помічника пастора Гафке.

Рецензент вистави був задоволений майже всіма виконавцями ролей. На нього найкраще враження справила майстерно проведена сцена освідчин Гафке наймичці Маріке[32].

---

[31] Державний архів Львівської області. – Фонд 26, оп. 13, од. зб. 407–410.

[32] О. Н. "Огні Іванової ночі" / О. Н. // Діло. – 1910. – 14 груд. (чис. 279). *(Прим. ред.)*.

Хто ставив цю виставу? Які "поліцейські перешкоди режисеру" має на увазі рецензент? Хто у рецензії схований під криптонім "К" як виконавець ролі Гафке? У "Каталозі студентів Львівського університету" є прізвище Стефанії Данилович. Записуючи в Тернополі від неї 1963 р. спогади про Івана Франка, я запитав:

– Чи не грали ви з Курбасом на студентській сцені?

– Так, – відповіла Данилович.

Після розмови одержав підтвердження: виставу "Огні Іванової ночі" ставив Лесь Курбас, він грав у ній Гафке. Вона, Данилович, грала тоді невеличку роль Мадмуазель (у рецензії виступає під криптонімом С. Д.).

Набутий Курбасом досвід на аматорській сцені був для нього перевіркою творчих можливостей і став тим надбанням, яке дивуватиме пізніше артистів театру "Руської бесіди":

– Тільки прийшов до нас у театр, а грає, наче всі розуми поїв...

Багато зусиль і пошуків затрачено, щоб встановити, чим займався Лесь Курбас із січня 1911 до вересня 1912, тобто більше ніж півтора року. Це дуже важливо, аби пізнати його як видатного митця сцени.

Для завершення повної університетської освіти Лесеві бракувало всього одного року. Чи поїхав він до Відня і там закінчив університет, адже в цей час його майже не було видно на "галицькім горизонті"? Не міг же сидіти так довго Лесь у Старому Скалаті "на шиї діда". Перегляд книг реєстрацій Львівського університету не підтверджує того, що Курбас брав необхідний документ за три навчальних роки для "впису на навчання" у Відні.

Про перебування Курбаса у Відні в першій половині 1911 р. свідчать три досить переконливі джерела.

Перше джерело – друкована програмка Шевченківського концерту у Відні 4 березня 1911 р. за участю українських співаків Р. Любинецького, Р. Прокоповича і О. Носалевича. На концерті Курбас читав "Кавказ" Т. Шевченка[33].

Друге джерело. Професор математики Львівського університету Микола Чайковський розповідав у 1962 р.: "Леся Курбаса я знав із 1907 р. як студента Віденського університету, де і я учився. З другого курсу він учився у Львові до "подій 1 липня". У 1911 р. я складав у Відні "докторський екзамен на професора" і їздив туди кілька разів. Тоді у Відні я двічі зустрічався з Лесем. Один раз у невеличкому товаристві на квартирі мого товариша, вдруге – на виставі відомого режисера Макса Рейнгардта "Цар Едіп" Софокла. Лесь був завзятим театралом і, звісно, не опускав нагоди подивитися Рейнгардтові вистави, про які шумів увесь культурний Відень. Обмінюючись думками про враження від "Царя Едіпа", Лесь висловив своє задоволення виставою, поставленою у дусі античного театру".

---

[33] Центральний державний історичний архів України у м. Львові. – Фонд 309, оп. 1, од. зб. 132. – Арк. 15.

Цікаво підкреслити, що львівський тижневик "Неділя" (№ 24 за 1911 р.) про цю ж виставу помістив статтю "Цар Едіп" у Відні". Публікація поглиблює достовірність розповіді М. Чайковського.

Третім конкретним джерелом про перебування Курбаса у Відні і здобуття ним ще й мистецької освіти є рецензія Володимирича (за стилем правдоподібно, що це ще один із псевдонімів Степана Чарнецького, який, знаємо, був близький до Курбаса) на виставу "Марія Магдалина" театру "Бесіди" в газеті "Нове слово" (1913, 29. III). У рецензії читаємо рядки: "...Курбас, закінчений студент філософії і ученик віденської Драматичної академії..."[34] Така інформація у рецензії, яку мусив читати Лесь, виходить, справедлива, інакше він міг би подати "спростування" у пресі, яка тоді, знаємо, дуже радо публікувала всякі репліки, подібні речі.

Якщо повідомлення "Нового слова" прийняти за "чисту правду", тоді напрошується думка, що вже від початку 1911 р. Курбас продовжував студії у Віденському університеті й одночасно був "вільним слухачем" Драматичної академії, яка була відділом при Віденській консерваторії. Виходить, що участь Леся у згаданому вже Шевченківському концерті у Відні була не випадкова, на ньому він виступав саме з тодішніми студентами-вокалістами Віденської консерваторії Любинецьким і Прокоповичем. Напевне, пошуки в архівах віденських освітніх закладів могли б підтвердити ці міркування. 1925 р. в анкеті Київського губернського відділу працівників мистецтв у графі "Де здобув професію" Курбас записав: "У Відні, в Драматичній школі".

Як уже згадувалося, Лесь Курбас дивився у Відні вистави М. Рейнгардта і побачив у його новаторській праці чимало того, що відповідало й його уподобанням. Режисер-експериментатор Рейнгардт імпонував Курбасові; він широко використовував різноманітні сценічні стилі, прагнув відродити традиції народних видовищ, єдність ритму у виставі, в основі майстерності актора вбачав пластичність мови, рухів, жестів, використовував для виразності пантоміму, танець. Курбасові імпонували новаторські принципи Рейнгардта, нетерпимість до натуралізму. У виставах Курбаса "Цар Едіп", "Гайдамаки", "Відродження велетня" бачимо розмаїття його власних прийомів і щось близьке до образного мислення німецького режисера, якого визнав світ.

За час навчання у Львівському університеті (1908–1910) Лесь Курбас відвідував вистави українського театру "Бесіда" та Міського польського театру. Театр "Бесіда" під художнім керівництвом Й. Стадника переживав тоді піднесення. На його сцені йдуть твори української і російської класики – Котляревського, Старицького, Кропивницького, Франка, Карпенка-Карого, Толстого, Чехова, світова "психологічна драма" Ібсена, Гуцкова, Гордіна, Лендела, прем'єри опер "Різдвяна ніч" Лисенка, "Галька" Монюшка, "Фауст" Гуно, "Дочка кардинала" Галеві, "Чіо-Чіо-Сан" Пуччіні... У театрі працювали видатні майстри сцени Ф. Лопа-

[34] Володимирич. З театральної салі / Володимирич // Нове слово. – 1913. – 29 берез. (чис. 174). – С. 4. *(Прим. ред.)*.

тинська, К. Рубчакова, С. Стадникова, О. Бучма, В. Петровичева, Й. Стадник, І. Рубчак, В. Юрчак, які мали високе визнання їх таланту українською, польською та німецькою критикою, були улюбленцями глядачів. Життєва правда, заглиблення у психологію персонажа – таке основне мистецьке кредо Й. Стадника і його колективу. Курбас найбільше захоплювався грою Катерини Рубчакової, Ольги Бучми та Василя Юрчака – неперевершених творців глибоко емоційних образів.

У Міському театрі Лесь мав щастя бачити комічні й гумористичні образи, овіяні щирістю і сердечною теплотою, зіграні славетною польською актрисою Анною Гостинською, а також виступи відомих митців цього колективу К. Адвентовича, Ф. Фельдмана, Р. Желязовського, Н. Валевського.

Кароль Адвентович – учень Т. Павліковського – був знаменитим інтерпретатором ролей у "новій психологічній драмі", подобався всім у виставах за творами Ібсена, Словацького. Він умів, як ніхто, недомовками, мовчанням, притишеним або підвищеним голосом малювати цілий світ переживань своїх героїв. На українській сцені такими ж засобами користувався Василь Юрчак.

На "галицькому горизонті" Курбас появився наприкінці 1911 р. 8 грудня у місті Скалаті він прочитав вірші М. Шашкевича та І. Франка на вечорі, присвяченому 100-річчю від дня народження творця нової доби в Галичині – Маркіяна Шашкевича. Після походу через місто прийшли до будинку Руського банку, де відбулося свято. Хор львівського "Бандуриста" співав "Цвітку дрібненьку" В. Матюка, грав селянський оркестр з Ілавча, захоплював усіх цитрист-віртуоз Є. Купчинський з Сороцька, якого ще з дитинства знав Лесь: "Декламація О. Курбаса, – писала преса, – не лишала нічого більше до бажання і викликала бурю оплесків"[35]. Університетські студії Леся з ритміки вірша, його розуміння пластики виразної мови і жестів, як бачимо, дали добрі плоди. Львівське товариство "Український студентський союз" створило свої філії у містах Галичини. За завданням цього товариства і виступає Лесь на вечорі у Скалаті.

Наступного дня йшов Лесь задуманий до матері у Старий Скалат. Сестра Надійка мала вже 13 років. Вишивала, допомагала матері на кухні.

Тут Лесь багато читає. Мати і дід далі доводять йому, що треба домагатися учительської праці. А він усе марить театром. У січні-квітні 1912 р. бачимо Леся на посаді адміністратора Гуцульського аматорського театру Г. Хоткевича.

Повідомлення львівської преси про гастролі Гуцульського театру, короткі згадки Г. Хоткевича та чотири листи Курбаса до нього (березень–травень 1912 р.)[36] вимальовують працю Леся у цьому колективі. Почалося з того, що Хоткевич пропонував "директорство" театром художникові Т. Ліпінському, а цей, не даючи згоди, вислав листівку із зображенням алегоричного змісту: убогий чоловік із тлумаком за плечима мандрує по залізничних шпалах... Тоді запрошено на цю посаду Курбаса, і він прибув 22 січня 1912 р. до Станіслава, де театр роз-

---

[35] Маркіянові свята // Діло. – 1912. – 5 січ. (чис. 5). *(Прим. ред.).*

[36] Листи зберігаються у відділі рукописів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України, архів Гната Хоткевича. *(Прим. ред.).*

почав гастролі після місячної відпустки. Хоткевич живе у Львові, а театр під час гастролей очолюють адміністратор Курбас і режисер Олекса Ремез. Обидва працюють у злагоді та приязні. Лесь зовсім не втручається у режисерські справи Ремеза, але, як видно з листів, не схвалював його етики у праці з акторами-гуцулами, людьми особливого характеру; незадоволений був і масовими сценами, якими були насичені спеціально написані для Гуцульського театру твори Хоткевича: фантастична феєрія "Непросте", етнографічні картини "Гуцульський рік" та історична п'єса "Довбуш". Актори не "грали", а природно "показували" свої гуцульські звичаї, забобони, побут, танці й пісні в яскравих костюмах.

У лютому з Галичини на Наддніпрянщину виїхав Г. Хоткевич. Він доручив Курбасові зібрати й оновити склад Гуцульського театру після "весняної великодної відпустки" і підготувати колектив до гастролей по Наддніпрянщині і Росії. Хоткевич планував узяти на ці гастролі Леся як режисера. З цього приводу між ними зав'язується ділове листування.

Курбас із Ремезом мандрують з Гуцульським театром, зупиняються на 2–3 вистави в містах Галичини: Калуші, Стрию, Перемишлі, Ярославі... У листі з Городка 4 березня Лесь знайомить Хоткевича із справами театру, радиться з ним в усьому. Театр заїжджає до Львова. Тут Лесь зустрічається з Й. Стадником і просить посприяти, щоб цензор скоро прочитав і дозволив ставити на сцені п'єсу з гуцульського життя "Прахтикований жовнір" Хоткевича.

Після гастролей у Яворові, Раві-Руській, Сокалі і Жовкві Гуцульський театр в останні дні березня ставить вистави в Тернополі і Бережанах. Театр із Ремезом повертає на базу Красноїлля у відпустку, а Курбас їде на відпочинок до матері у Старий Скалат. Звідси надсилає Хоткевичу три листи (3, 9 і 12 квітня), в яких веде "ділові розмови" про підготовку до гастролей Гуцульського театру в Росії. Радить Хоткевичу взяти "директором гастролей" Лазаря Шевченка, актора з наддніпрянської трупи П. Прохоровича, знайомого Леся і Ремеза з часу його праці в галицькому театрі "Бесіда". Також обмірковує розподіл головних ролей, вважає, що найкращою Королевою у виставі "Гуцульський рік" може бути тільки Настуня Міняйлюківна, вродлива й енергійна дівчина, яку захопив театром учитель і етнограф Лука Гарматій.

У листах Леся ще читаємо: "...Ваш лист одержав і застосовуюсь у всім до поданих у ньому Ваших вказівок. <…> З трупою я, як писав уже Вам, поїду дуже радо"[37].

"А поки я ще не знатиму, як Ви думаєте врегулювати матеріальний бік діла, кому Ви думаєте повернути гроші зараз, а кому ще ні (ходить мені о залежні гажі[38]); чи годитесь Ви зглядно діл, чи можете згодитись на зложення депозитору[39] на руки Гарматія (чого загально домагаються), поки я того всього не знаю,

---

[37] Лист Леся Курбаса від 3 квітня 1912 року [Рукопис] // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Відділ рукописних фондів. – Архів Гната Хоткевича, р. 10879с. *(Прим. ред.)*.

[38] Невиплачену зарплату акторам.

[39] Збережений грошовий внесок, який можна виплачувати після дозволу *(лат.)*.

то не маю ніяких підстав, на яких міг би організувати, т.[о] є.[сть] стисло – вербувати. А потім доперва було б можна говорити про проби. Тому, думаю, найкраще буде, як я зажду тут у себе дома[40], аж поки Ви, зміркувавши, що в Росії поладналося все в нашу користь – не дасте мені знати: їхати. І ще прошу мені описати ті "основи вербунку. <...> І от тому думаю, що Шевченко був би ідеальним директором. Чоловік старший і енергійний, мав би величезну повагу у гуцулів".[41]

"...Йосип Стадник пише, що "Прахтикований жовнір" лежить у нього "поки що" <...> Я не розуміюся на тім, кому краще подавати п'єсу до цензури, і тільки міркуючи по тім, що Ви хотіли подати її через Стадника, сподіваюсь, що це найкращий шлях; у тім дусі відписую Стадникові з просьбою спішитися"[42]

У староскалатській садибі Курбас обмірковує майбутнє режисерське оновлення вистав п'єс Г. Хоткевича. Листується ще з Й. Стадником, з О. Ремезом, з актором-гуцулом Йосипом Гулейчуком з Красноїлля. Передає Хоткевичу уривки з листів Гулейчука, в яких змальовано настрої "красноїльських артистів" тощо. <…>

На жаль, через суспільно-політичну ситуацію Гуцульський театр не поїхав тоді на Наддніпрянщину. Це здійснено в концертній формі 1913 р. А Курбас шукатиме нову дорогу на мистецькій ниві.

* * *

У другій половині вересня 1912 р. театр "Бесіда" під керівництвом Й. Стадника гастролює у Самборі. На його афіші "Паливода XVIII століття" Карпенка-Карого, "Ой не ходи, Грицю..." і "Маруся Богуславка" Старицького, "Нещасне кохання" Манька, "Живий труп" Толстого, "Сатана" Гордіна та інші. Ставить театр й оперети.

21 вересня Лесь Курбас уперше дебютує на професійній сцені в рідному місті Самборі в ролі султана Гірея у виставі "Маруся Богуславка". Залишається загадкою, чому Стадник доручив Курбасові свою роль Гірея, яку грав успішно від прем'єри цієї вистави 1907 р.

"Почалася репетиція, – згадувала актриса Ганна Юрчакова, – кожен із нас з особливою цікавістю стежив за дебютантом. Він вів роль Султана вміло, знав добре текст своїх діалогів. Ми розуміли, що Курбас прийшов на репетицію з підготовленою роллю. Увечері вистава... Лесь Курбас загримувався, начепив маленьку чорну борідку і прийшов "султаном" за куліси. Хоч і Стадникові добре вдалася ця роль, але Курбас блискуче провів свій дебют і був нагороджений

---

[40] У Старому Скалаті.

[41] Лист Леся Курбаса від 9 квітня 1912 року [Рукопис] // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Відділ рукописних фондів. – Архів Гната Хоткевича, р. 10880с. *(Прим. ред.).*

[42] Лист Леся Курбаса від 12 квітня 1912 року [Рукопис] // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Відділ рукописних фондів. – Архів Гната Хоткевича, р. 6718с. *(Прим. ред.).*

оплесками глядачів. Дуже задоволена була згодом із свого партнера Катерина Рубчакова”[43].

Член “Артистичної комісії” Й. Дрималик у закритій рецензії для “Бесіди” виявляв загальне задоволення виставою “Маруся Богуславка”, підкреслюючи, що “на перший план вибилася п. Стадникова: свою роль (Марусю) відіграла з великим чуттям і артизмом”, а “при ній вибився рівно ж молодий артист Курбас (син бл. п. Курбаса-Яновича), який грав роль султана; є це артист інтелігентний і мислячий”[44]. Ця щаслива для Леся роль довго зберігалася у його репертуарі. Його партнерками були лагідна й лірико-драматична С. Стадникова і драматично-трагедійна К. Рубчакова. У звіті театру про цю виставу влітку 1913 р. відзначалося, що “гра і співи сприймалися зовсім добре... Рубчакова відтворила роль Богуславки з повним розумінням душевної боротьби і поводилася відповідно до сценічної ситуації... Гірея інтелігентно і симпатично грав Курбас”[45]. Таку оцінку, дану Курбасу, рідко можна було прочитати в рецензіях того часу. Курбас уже з першого виступу на професійній сцені захопив глядачів культурою гри, образами, які змушували їх мислити.

Грою молодого Курбаса цікавився відомий композитор і вчений Філарет Колесса. Він залишив дві рецензії на подальші його роботи того ж сезону в ролях інших коханців. Про роль Секретаря, закоханого у Клару, героїню драми з міщанського життя “Марія Магдалина” Ф. Геббеля, Колесса писав, що “у грі Курбаса помітний подекуди неприродний пафос, проте цей артист подає гарні надії на будуче” [46].

Аналогічну думку він висловив і про роль Потапа у виставі “Ой не ходи, Грицю”, підкреслюючи, що “багато афектації, а ще мало природного було також у грі п. Курбаса, хоч цьому артистові не можна відмовити в таланті та інтуїції”[47].

Як бачимо із ґрунтовних рецензій Ф. Колесси, у Курбаса помічено талант і культуру гри, але він ще проходив стадію акторського формування у перший театральний сезон своєї праці, надмірними емоціями і неприродним пафосом знижував художню правду своїх героїв Секретаря і Потапа.

Поступово Курбас удосконалює сценічну майстерність, розширює свій репертуар, грає Ваську Пепела (“На дні” Горького), Кареніна (“Живий труп” Толстого), Подорожнього (“Зимовий вечір” Старицького), він також змушений був виконувати й ролі в оперетах: сироту-козака Івана в “Чорноморцях”, Сотника у “Вії” та ін. З успіхом йшла на сцені за сюжетом “любовного трикутника” сімейна драма “Чорт і жінка” К. Шенгера, в якій тільки три персонажі: літній чоловік

---

[43] Юрчакова Г. Лесь Курбас на сцені Галичини / Ганна Юрчакова // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 69.

[44] Центральний державний історичний архів України у м. Львові. – Фонд 514, оп. 1, од. зб. 140. – Арк. 33.

[45] Там само. – Арк. 36.

[46] Там само. – Арк. 34.

[47] Там само. – Арк. 21.

(Стадник), його молода кокетлива жінка (Стадникова) і молодий вродливий прикордонник (Курбас).

"В опереті "Вій", – розповідала Ганна Юрчакова, – Курбас грав Сотника, батька Панни. Буйне волосся, сивий вус. Хода повільна. Увійшовши до кімнати, де лежала його мертва дочка, Сотник-Курбас зупинявся, робив паузу – і всім стало зрозуміло, що то було прощання. Лише потім він починав говорити голосом, повним сліз. Ця сцена у Курбаса виходила дуже природно і до глибини душі зворушувала глядача"[48].

І в інших ролях, твердять його сучасники, Курбас не поспішав зі словами, мімікою. З його погляду чи жесту можна було ясно зрозуміти характер персонажа, його ставлення до життєвого явища, відтвореного драматургом. Тут доречно ще раз підкреслити, що міміку, жест, так звані "німі сценки" як засоби акторської виразності Курбас засвоїв від майстрів сцени К. Адвентовича і В. Юрчака.

Які зміни сталися у творчій палітрі Леся Курбаса наприкінці театрального сезону 1912–1913 рр.? Якщо взяти до уваги відгуки критики та спогади його сучасників, то можна відповісти: Курбас значно зріс і сформувався як талановитий, дуже працьовитий і перспективний професійний актор. Переконливим підтвердженням цієї думки є порівняння двох рецензій на одну й ту ж виставу "Марія Магдалина" Геббеля. Згадаймо про рецензію із зауваженнями Ф. Колесси (написана 25. XI. 1912) і рецензію, що підсумовує працю Курбаса за перший сезон, опубліковану в "Новому слові" за 29 березня 1913 р. під псевдонімом, в якому впізнаємо критика С. Чарнецького.

"...Пальму першості, – пише рецензент, – здобув собі, безперечно, п. Курбас, молодий, надзвичайно талановитий інтелігентний артист. Курбас – викінчений студент філософії і ученик віденської Драматичної академії. Це, безперечно, найкраща під нинішню пору драматична сила нашого театру. Молодий, палкий, захоплений тяжкою акторською працею, віддає з себе все, що лиш має найкраще. На всі сторони кидає повними жменями, кидає прямо без уваги на своє здоров'я, захоплений своїм мистецтвом, і живе для нього. Як усі молоді, так і він не зважає на майбутнє, не хова є нічого...

...А які прикмети? Багаті! Передовсім гарно збудована стать, як вилита для "аманта – героя", досконала плавна дикція, а при тім повна зрозуміння інтерпретація ролі.

Це не манекен, що ходить по сцені, вивчивши роль, і виголошує всячину з усілякими манерами, а жива людина, глибоко відчуваюча горе своєї любки (Клари).

Курбас перебуває тепер допіру при воротях своєї сценічної кар'єри. Ми впевнені, що здужає відчинити їх та вийде на вершини і скоро стане між першими нашими драматичними артистами, коли буде і далі так працювати з таким натхненням для мистецтва, як досі"[49].

---

[48] Юрчакова Г. Лесь Курбас на сцені Галичини / Ганна Юрчакова // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 70–71.

[49] Володимирич. З театральної салі / Володимирич // Нове слово. – 1913. – 29 берез. (чис. 4). – С. 4. *(Прим. ред.).*

Йосип Стадник і Лесь Курбас – це тема окремого дослідження. Та є потреба хоч коротко сказати декілька думок з цього приводу. Знайомство з виставами Стадника, як уже мовилося, почалося ще з ранньої юності Леся. Під "художньою рукою" цього режисера він був усього один театральний сезон 1912–1913 рр. Стадник мав вроджену інтуїцію розпізнавати в початкуючих акторах талант або й тих, хто випадково приблудився на сцену. Він зумів із перших днів не тільки оцінити Курбаса, призначити йому головні й найскладніші, навіть свої ролі, а працював з ним і віддав йому все, що сам збагнув. Важливо й те, що партнерами Курбаса Стадник призначав найкращих митців. Це була корисна "практична наука". Лесь умів поважати свого першого наставника, а Стадник радів, що знайшов свіжий молодий талант. У всьому морі багатющої інформації не зустрічається ніде навіть найменшого натяку на незадоволення Леся Стадником. Із Стадником Курбас гастролював у Самборі, Дрогобичі, Стрию, Перемишлі, Калуші, Станіславі, Коломиї, Золочеві, у Львові.

За сезон він зіграв десять драматичних ролей, різних за своїм змістом і типажем, що, безумовно, засвідчує і велику працю актора над собою, і набуту добру практичну школу. У його репертуарі бачимо героїв із простолюддя та інтелігенції: людину "соціального дна", секретаря і адвоката, жандарма і письменника, прикордонника і подорожнього, козацького сотника і турецького султана, козака-сироту і незаконно народженого сина матері-страдниці...[50] Оце й була та школа Й. Стадника, в якій учився, пізнавав себе, зростав і гартувався у постійній праці актор Курбас. <…>

Лесь Курбас зі своїми партнерами К. Рубчаковою, С. Стадниковою, О. Бучмою (Левицькою), В. Юрчаком, Г. Кушнарьовою, Й. Стадником, вніс значний вклад у "перше сценічне прочитання" світової психологічної драми. Та основною партнеркою Курбаса в цих виставах була Катерина Рубчакова, "галицька Заньковецька", як її називала критика. В історії театру "Бесіди" відомі майстерно зіграні ними "сценічні дуети": син Іван і його мати Олена ("Осіння буря" Войновича), жандарм Гурман і Анна ("Украдене щастя" Франка), домашній учитель Прорубов і власниця пансіонату Декутовська ("Відьма" Трахтенберга), лікар Астров та дружина старого професора Олена Андріївна ("Дядя Ваня" Чехова)...

Багато розмов було навколо вистави гостро психологічної драми хорватського драматурга Іво Войновича "Осіння буря" у постановці Й. Стадника 1912 р. Після прем'єри п'єси появилось кілька розгорнутих рецензій[51]. За своїм мистецьким рівнем, як відзначала преса, це була етапна вистава. Рубчакова грала голо-

---

[50] У березні 1913 р. Лесь Курбас зіграв роль гетьмана Дорошенка у виставі "Сонце руїни" В. Пачовського, про що повідомив у рецензії Денис Лукіянович під псевдонімом Іван Левицький: [Лукіянович Д.]. Огляд вистав руського театру на сцені Яд Харузім і в театрі Ґімпля / Іван Левицький // Діло. – 1913. – 14 квіт. (чис. 82). – С. 7. *(Прим. ред.)*.

[51] [Лукіянович Д.]. "Осіння буря" : драма в 4 дії Іво Войновича / Іван Левицький // Діло. – 1913. – 29 берез. (чис. 70). – С. 6. *(Прим. ред.)*.

вну героїню Олену, покинуту коханим, Курбас – її незаконнонародженого сина Івана. Спектакль ішов при переповнених залах. Українська друкарня у Кракові випустила тоді кольорову листівку, на якій зображено хвилюючу сцену вистави, де в кадрі мати Олена-Рубчакова благає на колінах сина Івана-Курбаса, щоб тікав далеко за море, бо йому загрожує щось страшне. Мати приховує від сина, що страшний злочин над ним задумав вчинити його ж незаконний батько Микола.

Усі говорили про успіх спектаклю. Відзначили новаторство гри Рубчакової і Курбаса, глибину зображення сильних натур, напружені трагічні ситуації, гуманістичне звучання вічної проблеми материнства, осуд сімейної зради. Вдалим компонентом вистави, за визнанням фахівців, була сумна музика, яка відповідала настроям, душевним переживанням персонажів.

У Сокалі 1913 р. режисер С. Чарнецький поставив виставу з життя інтелігенції "Дядя Ваня" А. Чехова, яка пройшла з великим успіхом і надовго залишилася у пам'яті глядачів. Головні ролі грали: Рубчакова – шляхетну молоду жінку Олену Андріївну, незадоволену своїм заміжжям із старим професором, Курбас – молодого лікаря Астрова. Успіх у глядачів мала також вистава сімейно-психологічної драми "Відьма" В. Трахтенберга – під режисурою С. Чарнецького (1913 р.).

До 40-річного ювілею літературної і громадської діяльності І. Франка Й. Стадник поставив 31 березня 1913 р. "Украдене щастя", яке у квітні було показане львів'янам. Головні ролі виконували: Анну – Стадникова, Миколу – Юрчак, Михайла – Курбас. На виставу був запрошений Іван Франко. Зібрані гроші призначалися на подарунок тоді недужому письменникові.

Чи не дивно: виконання головних ролей "Украденого щастя" було в руках найкращих акторів театру, ставив драму досвідчений режисер, а у львівській пресі на цю та інші вистави появилися негативні рецензії?[52] Перед істориками театру ці явища стали загадкою: чому занепала праця трупи "Бесіди". Більшість із них, посилаючись на пресу того періоду, неправильно висвітлює театральний процес і творчі здобутки окремих митців. Вивчення архіву театру "Бесіди" дало нам можливість знайти істину. Річ полягала в тому, що театральний референт "Бесіди" і критик С. Чарнецький навесні 1913 р. доклав чимало зусиль всередині акторського колективу і в пресі, щоб позбутися Й. Стадника як директора і художнього керівника трупи "Бесіди"[53]. Чарнецький під псевдонімом Іван Левицький опублікував чимало явно тенденційних, навіть пасквільних рецензій та коротких повідомлень, що мали на меті усунути від керма Стадника[54]. Як

---

[52] [Лукіянович Д.]. "Украдене щастя" : драма в V діях Івана Франка / Іван Левицький // Діло. – 1913. – 3 квіт. (чис. 74). – С. 6–7; [Лукіянович Д.]. Огляд вистав руського театру на сцені Яд Харузім і в театрі Ґімпля / Іван Левицький // Діло. – 1913. – 14 квіт. (чис. 82). – С. 7. *(Прим. ред.)*.

[53] Див. протест Й. Стадника проти С. Чарнецького в "Новому слові" : Стадник Й. Під осудом суспільности / Ю. Стадник // Нове слово. – 1913. – 4 квіт. (чис. 178). – С. 7. *(Прим. ред.)*.

[54] Встановити, що Іван Левицький псевдонім С. Чарнецького не вдалося. Цей псевдонім радше належав Денисові Лукіяновичу, який працював у "Ділі". *(Прим. ред)*.

відомо, Чарнецькому вдалося це здійснити, і з травня він став режисером театру "Бесіди", а директором – Р. Сірецький – людина, далека від мистецтва.

Усе ж Чарнецький-режисер заслуговує доброго слова: він уперше (після аматорів львівського "Сокола") на сцені театру "Бесіди" під час гастролей влітку 1913 р. у Кам'янці-Струмиловій (тепер Кам'янці-Бузькій) здійснив постановку "Украденого щастя" за позацензурним текстом драми І. Франка. Це дало можливість найкраще та в іншому ключі подати цей шедевр класичної драматургії на сцені і розв'язало руки до творчості виконавцям головних ролей – Рубчаковій, Юрчакові і Курбасові. Вистава була в репертуарі до літа 1914 р., проте, на жаль, на неї не було жодної рецензії. Та залишилися досить авторитетні свідчення акторів трупи "Бесіди" і глядачів – Г. Юри, Г. Юрчакової, М. Рудницького, професора М. Чайковського, що вистава "Украдене щастя" була найкращою мистецькою удачею у дожовтневому українському театрі. Артистка Г. Юрчакова у спогадах підкреслює: "Курбас-Михайло був незрівняний. Добре грав цю роль і Йосип Стадник, але жодного з виконавців її, яких мені доводилося бачити, не можна порівняти з Лесем Степановичем. Кожен його рух, кожна репліка, кинута в зал, збуджувала думку глядача. Він і в житті був гарний і сильний, а в п'єсі Франко ніби для нього написав такі слова Анни: "І боюсь його, і жити без нього не можу. Та й сильний же він... Здається, вола за роги вхопить і об землю кине".[55]

У творчому житті театру "Бесіди" за два сезони 1912–1914 рр. досить помітною і корисною була співпраця талановитої Рубчакової і молодого, обдарованого актора Леся Курбаса, що вже тоді осмислював усе краще у світовому й вітчизняному театрі, шукав нових засобів художньої виразності ролі. <…>

* * *

Улітку 1913 р. театр "Бесіди" переживає кризу: несплачені борги, актори живуть упроголодь... Нове керівництво не зразу усвідомило складність праці мандрівного театру. Ідуть переважно вистави, поставлені ще Й. Стадником. Після "фінансового провалу" в Городку Лесь Курбас зупиняється з театром у Кам'янці-Струмиловій, Радехові, Сокалі, Белзі. У прем'єрах, поставлених С. Чарнецьким, він грає Гурмана в "Украденому щасті", Прорубова у "Відьмі", лікаря Астрова в "Дяді Вані". У серпні в театрі появилися нові партнери Курбаса, актори з Наддніпрянщини – М. Вільшанський, К. Пилипенко і особливо талановита Г. Кушнарьова, героїня драматично-трагедійного плану.

Після нещасного випадку 12 жовтня 1913 р. у Раві-Руській Леся Курбаса доставлено в тяжкому стані до львівської лікарні[56]. Одужавши, Курбас їхав до театру аж у Краків, де пробув протягом 2–15 грудня. Виступив у новій для нього ролі Гриця з Марусею-Рубчаковою в "Ой не ходи, Грицю..." Краківська газета

---

[55] Юрчакова Г. Лесь Курбас на сцені Галичини / Ганна Юрчакова // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 71.

[56] Чарнецький С. Моя мандрівка з Мельпоменою / Степан Чарнецький // Новий час. – 1933. – 16 груд. (чис. 279). *(Прим. ред.)*.

"Nowa reforma" за 5 грудня писала: "Грали з великим успіхом відому народну п'єсу зі співами і танцями "Ой не ходи, Грицю..." А газета "Naprzód" ("Вперед") за 6 грудня помістила захоплюючий відгук на виставу. Відзначаючи злагоджений акторський ансамбль, критик Слядкий підкреслював, що "роль Марусі грала п. Рубчакова, яка створила образ, сповнений артизму", а "гідним її партнером у ролі Гриця показав себе п. Курбас"[57]. У тій же газеті ще бачимо характеристику актора, досить близьку до його оцінок у львівській пресі: "Курбас – це незвичайно інтелігентний молодий артист, він нагадує нашого Юзефа Венґжина"[58].

Виставу "Ой не ходи, Грицю..." з Курбасом у головній ролі краківський глядач дивився тричі, а також фрагменти з неї у концерті театру. На сцені краківського кінотеатру на вулиці Райській Курбас ще грав Сотника у "Вію".

Повертаючи з Кракова, театр "Бесіда" загостив на Лемківщину – до Нового Санча, Кросна і Горлиць, а далі попід Середній Бескид прибув 6 лютого 1914 р. до Самбора на сцену "Сокола"[59]. Тут тяжко захворів один із талановитих акторів В. Юрчак, який назавжди залишив сцену. Його ролі, зокрема Миколу в "Украденому щасті", передано Семену Семдору (Дорошенкові), також здібному партнеру Курбаса.

Далі театр "Бесіди" гастролює більше місяця у Дрогобичі (зал "Олімпіа"), в Народному домі Стрия святкує своє 50-річчя, у Станіславі в театрі ім. С. Монюшка, недовго в Калуші, Коломиї і Чернівцях[60] (тут до театру вступив Гнат Юра).

Дев'ятнадцятого травня театр загостив до Заліщик, ставить вистави в Народному домі. Увесь червень йдуть вистави в залі "Сокола" в Чорткові з виїздом на одну виставу до Копичинець, а в Борщові їх захопила світова війна 1914 р.

На гастрольному шляху Краків–Борщів Лесь Курбас грає в "Украденому щасті", "Відьмі", "Ой не ходи, Грицю...", "Марусі Богуславці", "Вію". Як видно з преси, Курбас як актор зростає від вистави до вистави, багато працює над

---

[57] [Sladky]. Z teatru ruskego / S. // Naprzód. – 1913. – 6 grud. – S. 4. *(Прим. ред.)*.

[58] Z teatru ruskego // Naprzód. – 1913. – 12 grud. – S. 3. (У статті без підпису прізвище Курбаса подано як Korbo. – *Прим. ред.*).

[59] У Самборі в березні 1914 р. відбулася прем'єра вистави "Гетьман Дорошенко" В. Пачовського у поставі С. Чарнецького, у якій Курбас виконав роль Гетьмана Дорошенка. *(Прим. ред.)*.

[60] Австрійська преса у Чернівцях високо оцінила гру Леся Курбаса в ролі гетьмана Дорошенка у виставі "Сонце руїни" В. Пачовського: "Пан Лесь Курбас виконував головну і багатогранну роль Петра Дорошенка; цей ще молодий митець, який, як ми чули, лише надавно вступив на сцену після закінчення університету і драматичної школи у Віденській консерваторії, вже сьогодні є виконавцем, якому може позаздрити український театр. Його гнучка висока і стрункa постать, його красива голова з шляхетним профілем і його дзвінкий трагічний і проникливий голос – з привабливим тембром – це риси, які відкривають перед ним майбутнє справжнього актора. Його висока інтелігентність і його справжнє чуття пронизують кожне слово, яке він промовляє. Міміка і жести виважені, не такі, які ми зазвичай бачимо. Але саме через те вони виразні і впливові. Жодної фальші". – Матрас Ф. Український народний театр. Керівник Роман Сірецький / Ф. Матрас // Czernowitzer Algemeine Zeitung. – 1914. – 17 Маі. – S. 5 (Переклад з німецької Андрія Вовчака). *(Прим. ред.)*.

удосконаленням виразності творених образів, психологічної умотивованості їх вчинків; його герої діють емоційно, схвильовано, досить темпераментно в кульмінаційних моментах вистави. Гра відзначається єдиним темпоритмом, культурою сценічної поведінки, обдуманістю кожного руху, жесту і вдалими пластичними виражальними засобами. Водночас критика закидала акторові деяку надмірність темпераменту в поведінці його героїв.

Ось вислови критиків у тогочасній пресі. "На перше місце вибився п. Курбас та дав публіці ще один доказ свого визначального таланту артистичного", – писав кореспондент "Діла" (1914, 3 квітня) зі Стрия[61].

В оглядовій рецензії на виступи кращих сил трупи "Бесіди" у Станіславі "Нове слово" (1914, 7 травня) стверджувало: "...Не менш добрим, досвідченим і вишколеним артистом є Лесь Курбас. Поряд із сценічним досвідом (а недавно він є на сцені), видно в нього і теоретичну освіту в царині драматичного мистецтва. Кожний рух на сцені, кожне слово дуже обдумане, ґрунтовно простудійоване, добре відтворене. Додати до того треба симпатичний повний голос та гарну дикцію. А все те доказує, що у д. Курбаса талант першорядний"[62].

А в "Новій Буковині" (1914, 17 травня) читаємо: "Курбас, якого ми останній раз бачили в Чернівцях як дебютанта, – не до впізнання. Це не початкуючий актор, це завершений артист..."[63].

Під час гастролей на Тернопільщині в умовах важкого матеріального стану театру "Бесіда" його залишив режисер С. Чарнецький. На початку липня у Борщові директор Р. Сірецький "доручає ведення режисури Курбасові з драм і комедій, обом Коссакам – з опер і оперет"[64]. Лесь Степанович продовжив розпочату Чарнецьким працю над прем'єрою п'єси Г. Ібсена "Ґеда Габлер", в якій із Г. Кушнарьовою мав зіграти ролі головних героїв. Криза матеріальна і моральна наростала. Директор Сірецький виїхав у Чернівці втихомирювати боржників, і театр зостався без керівництва. На прохання колективу адміністратором став О. Ремез. У тій тяжкій ситуації увесь колектив трупи 5 липня виступив із письмовою заявою до управи "Бесіди" у Львові проти "невмілого ведення театру директором Р. Сірецьким" і з проханням "рятувати театр, який на грані розпаду"; що всім "заглядає у вічі голод, як не дивно, у 50-і роковини заснування театру"[65]. Заяву підписав і Лесь Курбас.

Театр продовжує працювати, а львівська "Бесіда" довго міркувала, як вийти із становища... Протест колективу проти Сірецького був одночасно і заявою на вихід галицького театру з-під опіки львівської "Бесіди".

---

[61] Веселовський О. Ювілей українського театру / Остап Веселовський // Діло. – 1914. – 3 квіт. (чис. 74). – С. 1. *(Прим. ред.)*.

[62] Встановити назву рецензії та її автора не вдалося. *(Прим. ред.)*.

[63] Театр львівської "Руської бесіди" в Чернівцях // Нова Буковина. – 1914. – 17 трав. (чис. 23). Прізвище рецензента не подано. *(Прим. ред)*.

[64] Центральний державний історичний архів України у м. Львові. – Фонд 514, оп. 1, од. зб. 92. – Арк. 64 [на звороті].

[65] Там само. – Арк. 57–59.

Курбас із друзями сидів у Борщові "на хлібі" в дядька-адвоката Романа Курбаса, але не "зніс тяжкої долі". З газети "Нове слово" за 9 липня довідуємось: "Театр покидають найкращі сили: Курбас і Дорошенко" ...[66]

У львівській газеті за 21 липня знайдено цікаву для нас інформацію, що "колишні актори українського театру "Бесіди" Антоніна Дорошенкова, Семен Дорошенко, Гнат Юра, Лесь Курбас перед виїздом на Україну при допомозі кількох аматорів виставлять у найближчих днях у кількох подільських містечках соціальну драму російської письменниці С. Білої п.[ід] н.[азвою] "Батраки"...[67]

Ще в 1962 р. я звернувся до народного артиста СРСР Г. Юри прокоментувати цю подію.

"Семен Семдор, – розповідав Гнат Петрович, – з дружиною, Ярема Лопатинський і я поїхали з Лесем Степановичем у гості до його діда Пилипа Івановича в село Старий Скалат. Пригадую, у мальовничій місцевості, у розкішному саду, обгородженому кам'яним валом, ми на дозвіллі обмірковували кредо майбутнього Молодого театру, підбирали репертуар, надсилали запрошення кращим акторам... У запрошеннях викладали наші погляди й устремління. Скоро до нас завітав ще молодий Фавст Лопатинський, який захопився сестрою Курбаса Надією.

Мати Леся Курбаса щедро нас пригощала. Ми побували також у гостях в їх знайомих у Скалаті. Лесь грав на роялі, водив нас у ліс.

Сидячи без діла, розшукали переробку А. Костенка "Батраки" (на тему з робітничого життя) й підготували виставу. Оскільки в ній лише сім персонажів, ми легко розв'язали обсаду ролей, залучивши ще молоду вчительку зі Скалата. Встигли ми, правда, поставити виставу лише у Скалаті. Збиралися з нею у Тернопіль, але всі наші добрі наміри перекреслила звістка про першу світову війну.

Курбас заохотив нас тікати за Збруч. І ми подалися пішки до Підволочиська, але польова жандармерія нас завернула. Скоро нас із Семдором арештували австрійські власті й посадили в тюрму, спочатку у Скалаті, а згодом – у Тернополі. Нас, акторів-бродяг, звинуватили у шпигунстві проти Австро-Угорщини. Сьорбнули ми добре тюремної юшки і щодня з острахом чекали польового суду. Адже це були перші дні війни. Нас врятував анекдотичний випадок. Хтось пустив чутку, що в тюрмі сидить нащадок гетьмана Дорошенка, тобто Семдор, який виступав у театрі під прізвищем Дорошенко. Тернопільчани вимагали від властей, щоб нас звільнити. Це затримало наш вирок аж до звільнення нас із тюрми російськими солдатами, які вступили в Тернопіль і дали нам можливість повернутися у рідні місця..."

Війна несла чесним і працьовитим людям горе, сирітство, нищила всі добрі надії. Припинив на деякий час діяльність одинокий театр "Бесіда", розбрелися по всьому світу актори, одних забрали рекрутами під кулі, інші без найменших

---

[66] В справі нашого театру // Нове слово. – 1914. – 9 лип. (чис. 543). – С. 5. *(Прим. ред.).*

[67] Діло. – 1914. – 21 лип. (чис. 160). – С. 7. *(Прим. ред.).*

засобів до життя шукали шматка хліба. Розбила війна і задум Леся Курбаса створити свій молодіжний театр.

Австрійська солдатчина не встигла мобілізувати Леся до армії, і він проживав перші місяці війни у Старому Скалаті з матір'ю і сестрою. Першого вересня 1914 р. там же, на 84-му році життя помер дід Леся, Пилип Курбас. На його посаду прийшов новий парох, який виявився недоброю людиною. Сім'я Курбасів мусила потіснитися у двох найменших кімнатах. Лесева бібліотека, складена у штабелі, стогнала під тягарем і просила волі у свого господаря. Умови життя з новим парохом стали тяжкими для родини Курбасів. Тож після січневих морозів Курбаси виїхали із Старого Скалата на проживання в недалечке повітове містечко Скалат. І знову горе: почала занепадати здоров'ям Лесева сестра Надія. Надривний сухий кашель мучив дівчину. Лікар визнав ознаки туберкульозу, який тоді ще не вміли добре лікувати. Тяжко було дивитися Лесеві на сумний погляд змарнілої сестри. Як птиця в клітці, мучився Лесь. У помислах летів до Києва, дозвіл на виїзд у російської військової адміністрації було взяти нескладно. Та чи міг він залишити в такому горі сестру і матір? Допомагав, потішав, а сам нишком ковтав гіркий жаль. Жили скромно, бідно. Але на світі не без добрих людей. Допомогли вижити. Лесь читав багато, аж сліп від того читання.

І сталося тяжке і непоправне... На 17-му році життя 22 серпня 1915 р. померла Надія Курбас. Сльози матері, розпач. Кожного дня на скалатському цвинтарі люди бачили жінку в чорному. Вона вже не плакала – не було сліз, тільки схилена сиділа мовчки коло могили донечки. Приходив Лесь і забирав матір до хати. Не міг дивитися на материнське горе. Треба було щось робити. Дещо продали з меблів, пов'язали книги.

Найняв Курбас у Тернополі простору кімнату в будинку № 25 на вулиці Івана Франка (зберігся і досі), перевіз усю "мізерію" зі Скалата. Російсько-австрійський фронт стабілізувався на Стрипі. І в Тернополі до комендантської години працювали кінотеатри, життя тривало.

Курбас дізнався, що навесні 1915 р. випускники гімназії та студенти ставили в Тернополі концерти, які відвідували переважно солдати російської армії. Для військових властей міста ці концерти стали вигідними як розвага для солдатів. Тому "царський військовий цензор" згодом дозволяє ставити в концертах одноактні водевілі й комедії у кінотеатрі "Свитязь". До молоді приєдналися працівники управління залізниць і поставили три вистави. Збереглася афіша до однієї з них, яка повідомляла:

"Кіно "Свитязь" міста Тернополя.

У неділю 19 липня 1915 р. аматорами драматичного мистецтва службовців залізничних доріг Галичини буде поставлена на користь бідних м. Тернополя відома п'єса

"НАТАЛКА ПОЛТАВКА" –

опера Котляревського в 3-х діях із музикою Лисенка.

Діючі особи:

Чернявська, Кравчуківна, Дудниченко, Яворський, Кириленко, Рогорянський за участю повного оркестру. Поч. о 7 год.

Відповідальний розпорядник – І. Ф. Яворський, режисер – Ф. Я. Дудниченко"[68].

Виконавцями ролей були професійна актриса Марія Коссак-Костів (на сцені Чернявська в ролі Наталки), аматорка, тернопільчанка Кравчуківна – Терпелиха, студент львівського університету Володимир Наливайко (на сцені Кириленко в ролі Миколи). Інші – наддніпрянці Дудниченко (возний), Яворський (виборний), Рогорянський – Петро. Всі, як сказано на афіші, були працівниками залізничної контори. З них В. Наливайко і М. Чернявська стануть згодом фундаторами "Тернопільських вечорів".

Ця афіша вистави "Наталка Полтавка" послужила поштовхом до організації Лесем Курбасом стаціонарного театру в Тернополі. Царський військовий цензор не міг уже заперечити. Коли ж мова зайшла про офіційну назву театру, пропоновану Курбасом і Наливайком, то цензор дав згоду тільки на "Тернопільські театральні вечори".

На запрошення Курбаса в Тернопіль прибувають професійні актори М. Коссак-Костів, М. Бенцаль із дружиною Теодозією (жили тоді в приміському селі Курівцях), Г. Юрчакова з Теребовлі, дещо пізніше відома співачка Ф. Лопатинська з Копичинець з сином Фавстом, тернопільські аматори Я. Бортник, Т. Демчук, В. Калин – відомі пізніше піонери української радянської сцени.

Почалася напружена праця. Курбас не квапив, готував прем'єру на професійному рівні. Театральні приміщення зі сценою "Сокола" і "Міщанського братства" були зайняті військовими. Мусили використовувати сцени кінотеатрів. Організований симфонічний оркестр із молоді під керівництвом Й. Баумволя займався у вільні години в кінотеатрі "Свитязь". Малювали декорації, шили костюми. Репетиції відбувалися у помешканні режисера Курбаса та адміністратора Наливайка.

Для відкриття театру обрано "Наталку Полтавку", яку поставлено в залі кінотеатру "Свитязь" 18 жовтня 1915 р. Курбас, згадують, грав виборного Макогоненка: "створена ним постать була статечна, соковита, наче перенесена з широких шляхів Полтавщини"[69]. Возного грав С. Зубрицький, Наталку – М. Коссак-Чернявська.

У другій прем'єрі "Ой не ходи, Грицю..." Курбас блискуче зіграв роль Хоми, "показав на сцені ненависть, підлість, жорстокість себелюбство і лицемірство персонажа"[70].

Щиру симпатію у глядачів завоювали сценічні дуети Курбаса і Бенцаля – Дранко і Кукса з вистави "Пошились у дурні" та Скорик і Стецько у "Сватанні

---

[68] Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. – Фонд графіки, афіш. Гр (А), № 165. *(Прим. ред.)*.

[69] Демчук Т. "Тернопільські театральні вечори" / Теофіл Демчук // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 74. *(Прим. ред.)*.

[70] Там само. – С. 75. *(Прим. ред.)*.

на Гончарівці", а також Аза – Лопатинська і Василь – Курбас. Глибоко драматичним в оригінальній інтерпретації Курбаса був Іван Барильченко в "Суєті" Карпенка-Карого.

Лесь Курбас протягом своєї піврічної праці як режисер і директор "Тернопільських театральних вечорів" поставив 10 драматичних творів (Котляревського, Старицького, І. Карпенка-Карого, Кропивницького, Тогобочного, Манька, Суходольського та дві оперети). Щоб поліпшити матеріальне становище акторів, Курбас ставив водевілі – одноактівки як додаток до кінокартин у "Свитязі" та "Поділлі". У прифронтовому Тернополі не зміг він знайти творів, які б збагатили репертуар. Окремі водевілі як черговий режисер готував М. Бенцаль, а прибула до трупи співачка М. Єлисеєва була співрежисером Курбаса у виставах "Хмари" Суходольського та оновленій "Наталці Полтавці". Варто згадати і концерти за участю театрального хору та співачок Ф. Лопатинської, М. Коссак-Чернявської і М. Єлисеєвої. Виконували українські і польські народні пісні, солоспіви М. Лисенка, М. Вербицького, Д. Січинського, арії з опер.

Про працю Леся Курбаса в "Тернопільських театральних вечорах" розповів у своїх спогадах актор цієї ж трупи Теофіль Демчук:

"...Особливо піклувався Курбас про "молодий нарибок", багато працював з окремими товаришами не тільки над ролями, а й над їхньою загальною культурою, надихаючи своєю невсипущою працею увесь колектив. Тому-то під Новий рік ми зложили йому новорічне побажання, заспівали щедрівку "Ходив, походив місяць по небу" (з п'єси "Ой не ходи, Грицю...") і подарували срібного годинника. Курбас був дуже зворушений і гаряче дякував нам.

...А яка була режисерська робота Курбаса? На першій пробі він знайомив акторів з автором п'єси, з епохою, на фоні якої відбувається дія, з суспільними умовами, персонажами твору, накреслював їхні характеристики, звертав увагу на грим, одяг тощо і лише потім розподіляв ролі... Любов до рідного театру, піклування про художній рівень вистав, пошана до авторського тексту, боротьба із штампами й неприродністю гри, застосування новітніх сценічних засобів – такі характерні ознаки постановок режисера..."[71].

Та Леся Курбаса вабила велика сцена, мрія створити свій театр. Умови для цього він далекоглядно бачив тільки в Києві. І, як показало майбутнє, він не помилився.

28 березня 1916 р. Курбас передає художнє керівництво і директорство "Театральних вечорів" М. Бенцалю, а сам із матір'ю виїжджає до Києва. На запрошення М. Садовського вступає до його театру на місце Ів. Мар'яненка, на ролі героїв-коханців.

---

[71] Демчук Т. Тернопільські театральні вечори / Теофіл Демчук // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 76–77. На вистави "Тернопільських театральних вечорів" не було рецензій; про працю цього колективу маємо тільки короткі відгуки у пресі Москви, Києва і Львова у 1916–1917 рр.

Юрій БОБОШКО

ПРЕМ'ЄР ТРУПИ САДОВСЬКОГО[1]

Умови вступу до театру Миколи Садовського перевершили усі сподівання Курбаса. Колись, вступивши до театру "Руської бесіди", він ранком був представлений трупі, а ввечері вже грав виставу. Перший виступ Курбаса у Києві був обставлений набагато серйозніше. Разом з ним дебютувала його давня партнерка по галицькій сцені С. Стадникова. Для дебюту акторів-галичан М. Садовський обрав героїко-романтичного "Невольника" М. Кропивницького – твір з минулих часів, де галицька вимова дебютантів могла бути дещо знівельована загальною піднесеністю тону. Виставу, показану наприкінці театрального сезону 1915/16 рр., ретельно готували, дебютанти дістали цілковиту змогу зіграти з новим для них акторським оточенням. На прем'єрі Микола Садовський сам вийшов на сцену поруч із дебютантами у ролі старого запорожця Коваля, задав виставі тон, підбадьорював і заспокоював новачків і зрештою залишився задоволений їхньою грою. Так само ґрунтовно здійснювалися вводи новоприбулих в інші вистави театру. Вони мали час на вивчення ролей, належну кількість репетицій. Поступово Курбас входив у вистави поточного репертуару. Лише одна чи дві з одержаних ролей були зіграні ним раніше – Михайло Гурман з "Украденого щастя" та Гнат у "Безталанній". Однак у цілому київська постановка "Украденого щастя" поступалася соціальною і психологічною глибиною галицькій в її останньому варіанті, окремі нововведення не могли змінити її загального характеру, і Курбас так і залишився в ній виконавцем з іншого спектаклю, яскравим, навіть екзотичним, але чужим. Більш органічним для творчого стилю трупи став його Гнат, в якому виконавець проявив усі властивості "чистого амплуа" героя-коханця: щиру ліричність, теплоту і несподівану для багатьох глядачів психологічну розробку характеру. Що ж до інших ролей, то вони опрацьовувалися заново, Курбас вкладав у їхню підготовку весь свій хист, мистецьку ерудицію, виняткову працездатність – і зумів-таки перебороти певну настороженість глядачів, ревнощі й недовір'я деяких колег. Рік праці в театрі Миколи Садовського став для нього періодом цілковитого зосередження на акторській творчості, удосконалення власних психофізичних даних. Звичайно, цікавість молодого митця сягала далі буденних театральних справ, – він активно читав різні видання з питань мистецтва, вникав у суть дискусій навколо так званої "кризи

[1] Друкується за: Бобошко Ю. М. Прем'єр трупи Садовського / Ю. М. Бобошко // Режисер Лесь Курбас / Ю. М. Бобошко. – Київ : Мистецтво, 1987. – С. 19–27. *(Прим. ред.).*

театру", знайомився з новітніми театральними течіями та їхніми програмами, що дебатувалися у збірках "Театр. Книга о новом театре", "Кризис театра", "В спорах о новом театре", в українських і російських журналах. Жадібно слухав розповіді про золотий вік українського театру корифеїв, уважно придивлявся до гри М. Садовського, Ф. Левицького, Г. Затиркевич-Карпинської, Г. Борисоглібської, майстрів російського театру "Соловцов". Уникав акторських компаній, вечірок, застілля та іншого марнотратства часу.

Увагу театралів одразу привертає романтична зовнішність нового артиста: струнка постать, вродливе одухотворене обличчя, високе чоло, великі очі, над якими орлиним розмахом розлетілися брови, рухливі, наче крила птаха. Екстравагантний одяг – сіре пальто незвичного крою, на шиї бант, на голові, ледве прикриваючи непокірну чуприну, трохи набакир надітий капелюх з широкими крисами – з першого погляду зрозуміло – артист. Такий "збірний" портрет митця за згадками О. Дейча, П. Самійленко, О. Сердюка – тих, хто добре знав Леся Курбаса в рік його київського дебюту. Як бачимо, це вже не тернопільський "ескіз", а певною мірою завершений образ "вільного митця", вияв власного стилю. Щось трохи нарочите прочитується в цій зовнішності, але вона, звичайно, – про людське око. Інший, справжній, Курбас відкривається не всякому показна, лише тим, хто сходиться з ним ближче і кому він довіряє, дозволяючи заглянути у свій внутрішній світ.

Інша річ – сцена. Тут живуть лише створені ним персонажі, щоразу інші. Глибокі, багатогранні характери. Могутній, монолітний, неначе викуваний із заліза, Степан ("Невольник"); ліричний, палкий і слабкодухий Гнат, неспроможний опанувати власних пристрастей ("Безталанна"); сухий і жорстокий індивідуаліст інженер Ваґнер, уособлення цілого капіталістичного ладу ("Казка старого млина"); свавільний, розбещений владою і водночас нещасний, скривджений тогочасним ладом, із прагненням помститися за себе Михайло Гурман ("Украдене щастя"); себелюбець Роман, заздрісник і зрадник ("Про що тирса шелестіла"); "зацний" лицар Збігнев ("Мазепа"); химерний Хлестаков ("Ревізор"); непутящий Василь ("Зайдиголова")... Низка "Гнатів", "Гриців", "Микит" – коханців у побутових п'єсах. Усі вони були різні, не схожі між собою. Навіть традиційні "коханці" виходили у виконанні Курбаса за межі встановленого амплуа, мали кожен свою власну долю, неповторність індивідуальності. Це було наслідком помітної аналітичної праці молодого актора, якого не влаштовували готові зразки, він щоразу намагався охопити поглядом цілу структуру твору, особливе місце в ній свого персонажа, його характерні риси. За сценічними образами вгадувалися життєві джерела, вихоплені з дійсності виразні деталі та прикмети.

Ще в "Тернопільських театральних вечорах" Лесь Курбас навчав акторів-початківців "мати очі і вуха відкриті", "ловити життя "на гарячому" і "відтворювати його в ролях". У театрі Миколи Садовського він блискуче застосував цю методику у власній творчості, наснаживши сценічні образи щедрими спостереженнями і показавши, що сам він має відкриті і пильні очі і вуха до живого виру

життя. Однак ціла галерея створюваних ним різноманітних образів мала й дещо спільне в своїй основі, таке, що прочитувалося у кожній ролі.

Йдеться про неповторну індивідуальність артиста, а також про засоби його роботи над ролями, мистецькі принципи, тобто взірці і закони творчості. Те, що зветься "школою", "вихованням", "традицією". Одне слово, ті особливості, що їх привіз молодий артист у своєму духовному багажі з галицької сцени. Жанрову гнучкість. Розвинену, виразну пластику. Культуру жесту і мови.

Курбас аж ніяк не належав до акторів-протеїв, здатних змінювати свій вигляд, грим, поведінку до невпізнанності. Його яскраві фізичні дані прозирали в кожній ролі. Та якби актор і замаскував їх, його б виказав багатий на модуляції та нюанси звучний баритон, м'який і пластичний, гармонійний і рухливий, що засвідчував ясність і динамізм думки. Таким самим слухняним апаратом для Курбаса-актора було його тіло – спритне, треноване, ідеально скоординоване. Природно й невимушено сприймались у його виконанні бої на шаблях, ексцентричні епізоди бійок, погонь тощо. Ніякої спеціальної виучки Курбас не проходив, – отже, така технічність, очевидно, була наслідком тривалої індивідуальної праці актора над собою. Легка, як політ птаха, хода, імпульсивність рухів свідчили про високу збудливість актора. Але він умів опанувати себе, бути стриманим у "заспіві" ролі і вибуховим у її кульмінації.

Усі мемуаристи одностайно називають основною рисою творчості Курбаса-актора інтелігентність, інтелектуальність. Без сумніву, це не тільки визнання культури, розумової підготовки – явища у ті часи серед акторства досить рідкісного, але й відзнака особливого уміння митця розкрити глибинний духовний світ своїх персонажів, процес народження і пульсування їхньої думки, яку артист робив зримою й відчутною. А це вже ознака школи, майстерності, очевидно, спостереженої ним у кращих майстрів-реалістів зарубіжної сцени – Й. Кайнца, Л. Сольського та інших, творчість яких він свого часу уважно студіював, розвиваючи свої індивідуальні нахили. Усі очевидці серед достоїнств Курбаса-актора називають високу емоційність, могутній темперамент, але темперамент особливого складу, коли спалах почуття не зводиться до афекту, емоція не заступає думку. Згодом для визначення такої акторської здатності було знайдено вдалий термін "темперамент мислі".

Особливу увагу сучасників привернули ролі в так званому "європейському" репертуарі, і цьому легко знайти пояснення. Український театр на Наддніпрянщині внаслідок суворих цензурних обмежень тривалий час замикався в колі селянської тематики, приземлено-побутової стилістики або поринав у сферу давнього минулого і тоді спинався на котурни козацької романтики. Скарби російської і світової класики, здобутки новітньої драматургії були для нього запечатані забороною ставити перекладні п'єси. Після революції 1905 року, коли було скасовано деякі з цензурних обмежень, українські трупи, і насамперед театр Миколи Садовського, почали включати до свого репертуару не доступні їм раніше зразки драматургії. Справа ця виявилася нелегкою – адже постановка нових для української сцени п'єс означала водночас і осягнення нових для ук-

раїнського акторства мистецьких засобів та прийомів. Галицький театр, який не знав такого роду цензурних обмежень, мав у цій галузі багатший досвід. Тому й приглядалися театрали до акторів-галичан, прагнучи побачити взірці "європейської гри", тому й звертали увагу передовсім на цей бік їхньої майстерності. Так у фокусі зацікавленості новим актором опинилися дві його ролі – Збігнев та Хлестаков. Обидві п'єси – романтична трагедія "Мазепа" Ю. Словацького та сатирична комедія "Ревізор" М. Гоголя – були серед перших ластівок нового репертуару на сцені театру Садовського, обидві здобули неабиякий успіх, зокрема, завдяки чудовій грі самого М. Садовського в ролях Воєводи і Городничого та І. Мар'яненка в ролях Збігнева і Хлестакова. Їхнє виконання було визнане громадськістю майже еталонним. І ось ролі І. Мар'яненка передано Лесеві Курбасу. Виступаючи в них, він неначе полемізує із своїм попередником.

Закоханий у мистецтво І. Мар'яненка, а тому й упереджений до появи "чужака" О. Сердюк так описує свої враження від споглядання Збігнева-Курбаса:

"Входить Збігнев-Курбас. Ого! Яке прекрасне обличчя, яка струнка постать, яка осанка! І як усе це відтіняє рицарський костюм, як гармонують з поставою героя легкі лати...

Все, що робив Курбас, було ніби не бачене досі. Проте в його манері, рухах, в усьому (ось що було цікаво!) я вловив не лише індивідуальну неповторність, а й глибокий внутрішній зв'язок з усім найкращим у цьому театрі... То була природна патетика, природна музикальність, що її взято в народу геніальними акторами, серед яких першими були Заньковецька й Садовський.

У той незабутній вечір Курбас стояв поруч з гордим аристократом Воєводою-Садовським. Він стояв поруч і був йому під стать: голова непокрита, гордовите чоло, полум'яні очі, над якими орлиним розмахом лягли крила-брови. Як дивовижно він, ну... просто стоїть, як вписується у простір, як ходить! Здається, зовсім просто і водночас як незвичайно, як легко і плавно торкається рука Збігнева-Курбаса шпаги! Я нічого не міг зрозуміти. Я був зачарований, вражений і відчував на собі подих могутньої сили"[2]

Набагато пізніше, вже пройшовши школу "Березоля", О. Сердюк приходить до розуміння Курбасового "секрету". Це було граничне дотримання ритму образу, просторова виразність актора, чіткий графічний малюнок ролі. До того ж відзначені властивості були свідомо прояблені виконавцем, це був результат майстерності, а не стихійний прояв "нутра", випадкова інтуїтивна знахідка. Зауважимо істотне спостереження очевидця: Курбас ніби переводить образ Збігнева на іншу національну основу, тактовно затушовує в ньому специфічно польські риси "зацного" лицаря, аристократа і висвітлює народний ідеал шляхетності. Почуття власної гідності, але без зверхності, силу, але без зухвальства, пристрасність, підпорядковану волі і витримці.

"Голос м'який, глибокий, оксамит-баритон, задушевний і сумний, – продовжує спогад Сердюк. – У Збігнева на душі неспокій – він закоханий у свою

[2] Сердюк О. І. Чудо театру / О. І. Сердюк // Український театр. — 1974. — № 5. — С. 12.

мачуху, молоду, прекрасну, і хоч ні словом, ні поглядом на це не натякнув, – нечутні слова, невидимі струни, беззвучна музика кохання сповнюють увесь цей замок, усю сцену, ввесь театр”[3].

Знаменно, що ці риси народної шляхетності О. Сердюк спостерігає і в створюваних Лесем Курбасом ролях простих селян. “Театр Садовського завжди відзначався якимсь благородством у зображенні на своїй сцені простого селянського люду, але Курбас навіть у цій трупі був у цих ролях вищий, благородніший за інших...”[4]

Отже, О. Сердюк підкреслює риси, що споріднювали талант Курбаса-актора з творчістю митців театру Миколи Садовського. Що ж їх розрізняло? Свідоме застосування техніки, використання засобів “архітектури” образу. Здатність грати, крім “побутових”, також “салонні” та “костюмні” ролі, тобто володіння широким діапазоном жанрових та стильових засобів акторської виразності.

Можливо, найповніше ці риси обдарування Курбаса проявилися в його Хлестакові. “Ревізора” було відновлено до десятирічного ювілею театру. Порівняно з прем’єрою 1907 року оновився склад виконавців – до нього увійшли С. Стадникова, О. Корольчук, П. Коваленко, принісши у виставу свіжі барви. По-молодому, сміливо зіграв свою давню роль Городничого Микола Садовський, сповнивши її новими, несподіваними знахідками. Втім, справжньою перлиною вистави став Курбас-Хлестаков. Його трактування ролі значно відрізнялося від усіх відомих зразків, зокрема, показаних видатним російським актором С. Кузнецовим у театрі “Соловцов” та І. Мар’яненком у попередній виставі “Ревізора”. Дехто з очевидців пояснює це тим, що Курбас, мовляв, не знав традицій виконання цієї ролі, а тому й вдався до “самодіяльності”. Надто вже таке пояснення не в’яжеться з головною ознакою творчості митця – схильністю до інтелектуалізму, теоретичної обґрунтованості мистецького акту. Радше за все виконавець свідомо полемізував із встановленими канонами. Його Хлестаков був не провінційним неімущим дворянським недорослим, пустоголовим і жалюгідним вітрогоном, справді водевільною фігурою поміж серйозних людей, як того вимагала традиція, а химерним породженням образів гоголівського фантасмагоричного Петербурга, “Невського проспекту”, “Портрета” і “Носа”, одним із тисяч шукачів пригод, чинів та інших “милостей” фортуни, що заполоняли північну Пальміру. Дворянин, навіть аристократ, людина ризику, фаталіст і дуелянт, авантюрист за натурою, він перегукувався з Ноздрьовим із “Мертвих душ”, поручиком Піскарьовим із “Петербурзьких повістей”, героями “Гравців” – одне слово, представляв реальний соціальний тип, поширений у Російській імперії того часу, а надто в її столиці. Одягнений за модою, випещений, вродливий, він аж ніяк не виглядав дурнем, легковажним брехуном, навпаки – демонстрував неабияку винахідливість думки, хист зухвалого імпровізатора. А зважаючи на його самовпевненість, витончені манери, легко було уявити те враження,

---

[3] Сердюк О. І. Чудо театру / О. І. Сердюк // Український театр. — 1974. — № 5. — С. 12.

[4] Там само.

що його справив фальшивий ревізор на провінційне чиновництво. У Хлестакові Курбаса (так само, як у Городничому Миколи Садовського в новій редакції вистави) проривалися відчутні драматичні ноти, можливо, навіть дещо символічні мотиви пізнього Гоголя тієї пори, коли він намагався витлумачити твір як трагікомедію з виразною символікою. Дуже цікаві свідчення О. Дейча про те, що Курбас немовби додав до матеріалу М. Гоголя певну проекцію його думок, розвинуту в творчості Ф. Достоєвського і навіть Л. Толстого. Роль Хлестакова рясніла несподіваними ефектними знахідками. Наприклад, його Хлестаков нерідко "спотикався" на репліках Городничого та його оточення, робив паузу, шукаючи відповіді, мимохіть вистукував якийсь випадковий ритм, а потім у цьому ж ритмі промовляв, що спадало на думку. Оголювався сам процес народження думки. Саме так, неначе імпровізуючи цілу ритмізовану поему, надихаючись власного фантазією, виголошував Хлестаков-Курбас свій центральний монолог. Пластичний малюнок ролі був побудований на тому, що Хлестаков увесь час вдавався до позування, гри у високу особу, немовби використовуючи бачені ним у столиці зразки церемоній, прийнятих у вищому світі. І раптом, забувшись, дозволяв собі хлопчачу витівку – то язик покаже Йосипові, то комусь підморгне. Так актор підкреслював молодий вік свого героя, зрештою, ту обставину, що авантюризм його Хлестакова не обміркований заздалегідь, а складається внаслідок тієї ж імпровізації, азартної гри. Вершиною ролі, крім згаданого монологу, який виконавець завершував сп'янінням і засинав на плечі у Городничого, була сцена освідчення. В ній Хлестаков-Курбас, розпалений азартом залицяння, цілковито втрачав самоконтроль, ішов напролом, уже не розбираючи, хто перед ним – мати чи донька.

Образ Хлестакова, створений Курбасом, розколов глядний зал театру Садовського. Частина глядачів його не прийняла, обурено зашикала – не смішно! – але більшість, переважно молодь, гаряче вітала гру Курбаса. Актора засипали квітами, Садовський кілька разів за руку виводив його на поклони – демонстрував жест, не позбавлений символічного змісту: передачі естафети традицій в руки молодшого покоління. Та так воно, власне, й було.

Пригадує Дейч ще одного – іншого Курбасового Хлестакова, зіграного актором двома роками пізніше на сцені Першого українського театру імені Т. Г. Шевченка у виставі, поставленій О. Загаровим. У новій редакції ролі посилилися, стали ще виразнішими мотиви символіки, ознаки трагікомедії, навіть трагіфарсу. Новий Хлестаков існував десь на межі божевілля, містичного жаху, хворобливої уяви – химерна примара епохи, що відходила в минуле. Ну, як не порівняти цю трактовку з Хлестаковим, фантасмагорично зіграним приблизно у ті ж роки М. Чеховим на сцені Московського художнього театру!

Акторська творчість Курбаса в театрі Миколи Садовського тільки-но розгорталася, вона обіцяла розвинутися, можливо, у виняткове мистецьке явище, але раптово і для багатьох несподівано обірвалася у зв'язку з виходом молодого митця з театру, його "переключенням" на інше захоплення – організацію молодіжної студії. Справді, талант Курбаса-актора не розкрився на повну силу.

Надто мало ролей він зіграв, заповідався на більше, ніж дав. О. Дейч висловив думку, що Лесь Курбас міг би бути дуже гарним виконавцем ролі українського Гамлета з якимось особливим "чуттям нової правди, з очима, повними печалі і запитання"[5]. Не важко уявити собі Курбаса у знаменитих трагедійних ролях тих майстрів сцени, які стали виразниками свого часу: М. Чехова, Ю. Юр'єва, М. Монахова. І все ж, незважаючи на короткочасність акторської кар'єри Леся Курбаса, О. Дейч, як і інші мемуаристи, без вагань зараховує його до числа тогочасних найвидатніших акторів: "Він був артистом високого класу, такого масштабу, як Моїссі, як Джованні Грассо, як молодий Орленєв. Легко збудливий, із трагічними очима, різкий, розвинута пластика. Звірина чіпкість у тілі, жест завершений, голос, багатий модуляціями, умів слухати партнера, чудово витримував паузу і любив розробляти паузу технічно (пізніше це чудово робив Бучма)"[6].

Але сталося так, що Курбас приніс свій акторський талант у жертву режисерському, сказати точніше, будівничому, таланту реформатора, оновлювача сцени. Ще кілька років він продовжить акторські виступи, граючи у виставах Молодого театру, Першого державного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, Кийдрамте. Але дедалі більше його акторські виступи перетворюватимуться на епізодичні. Могутня духовна енергія митця буде спрямована на інші, масштабніші звершення. А не зіграні ним ролі одержать сценічне життя у творчості його учнів.

Доречно, мабуть, висловити й таке міркування: якщо подальша режисерська діяльність Леся Курбаса викликала різноманітні, часом протилежні оцінки, то у поцінуванні його акторського доробку всі мемуаристи напрочуд одностайні в головному – усі вони сходяться на тому, що Курбас як актор був майстром-реалістом виняткової глибини, розвиненої внутрішньої і зовнішньої техніки, виразником духовного життя своїх сценічних героїв, тобто представником школи життєвої правди на сцені, продовжувачем кращих традицій вітчизняного реалістичного театру. І ще одне. Порівняння відгуків і згадок про акторську творчість Леся Курбаса в театрах товариства "Руська бесіда" і "Тернопільських театральних вечорах" з його виступами в театрі Миколи Садовського показує, який стрімкий і крутий злет здійснив митець за короткий час, одним стрибком подолавши відстань від початківця до майстра, мистецької зірки першої величини. Торжество таланту? Звичайно. Але передусім перемога праці, унікальної цілеспрямованості, фанатичної відданості мистецтву. Тріумф інтелекту і обдарованості, помножених на силу волі, на свідомість мети. І, напевно, на передчуття велетенських змін у житті народу, що назрівали й неухильно наближалися. Того докорінного оновлення життя, яке потребувало чесних, відданих сердець, великих талантів, вулканічної енергії новотворення.

---

[5] Дейч О. Людина, яка була театром / Олександр Дейч // Жовтень. – 1982. – № 6. – С. 95.

[6] Там само.

Наталія ЄРМАКОВА

ПРО ПОЧАТОК ІСТОРІЇ МОЛОДОГО ТЕАТРУ[1]

ХХ ст. в історії української сценічної культури – час активного розвитку, оновлення родових ознак, творчих реформ і революцій, змін структури, характеру діяльності, суспільного статусу.

У ХХ ст. український театр увійшов як дві окремі системи, адже існування в межах різних імперій суттєво позначалося на його творчому стані, формах побутування, стосунках із соціумом. В Австро-Угорщині він міг майже без перешкод інтегруватися в західноєвропейський культурний простір, зважати на потреби української інтелігенції, резонуючи з важливими для нації процесами урбанізації. На початку ХХ ст. йому мало що заважало звертатися до світової класики, творів сучасної європейської драматургії, дослухатися до голосу нової модерної культури, що врешті зробило здобутий ним досвід суттєво відмінним від досвіду колег із Наддніпрянської України.

Національний театр у межах Російської імперії навіть у найкращі часи почувався приниженим своїм "напівлегітимним" статусом, зазнавав неповаги, зверхнього ставлення шовіністично налаштованої, так званої чистої публіки, однак намагався не втрачати повноцінного духовного зв'язку з українською громадою, спираючись майже впродовж усього XIX століття на ідеологічні засади народництва. Згодом саме це стає на перешкоді його активного естетичного оновлення, гальмуючи, головним чином, інтегративні процеси. Постала ситуація ускладнювалася специфікою розвитку національної сцени в попередній період історії.

Завдяки І. Котляревському, Г. Квітці-Основ'яненкові, М. Кропивницькому, М. Старицькому, І. Карпенкові-Карому в українському сценічному мистецтві вкоренилася специфічна модель, так би мовити, "авторського театру", чию природу визначав принцип гуртування різних артистичних сил довкола лідера – здебільшого драматурга, незрідка режисера, актора, педагога, антрепренера. Тож не дивно, що навіть за вкрай несприятливих умов злагодженість і мобільність цієї моделі давала можливість створювати вистави найвищого художнього ґатунку. За доби корифеїв "авторський театр", попри брак перекладних творів, п'єс на історичну тему, на тему життя всіх верств суспільства, крім селянсь-

---

[1] * Друкується за: Єрмакова Н. Про початок історії Молодого театру / Наталія Єрмакова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: О. І. Безгін (голова) [та ін.]. – Київ, 2010. – Вип. 6. – С. 45–64. *(Прим. ред.).*

кої, демонстрував зразки віртуозної та духовно наснаженої роботи. Втім, усі зазначені обставини прирікали його на, сказати б, естетично й тематично "монотипне" існування.

На початку XX ст. цей "монотипний", "авторський театр" зазнав природної деструкції: пішли з життя його лідери, що зробило неможливим повноцінне функціювання створених ними організмів. Водночас ізоляція українського театру від загальноєвропейських культурних рухів чимдалі більше поглиблювалася, загрожуючи йому творчою стагнацією. Логіка розвитку мистецького процесу вимагала рішучої зміни "монотипної" моделі на "політипну" – вільну від численних догм, табу, канонів.

Схожа ситуація тривалий період панувала й в українській драматургії, але глобальні зміни в розвиткові національної культури вплинули і на її природу, змушуючи сучасних дослідників констатувати: "На місце одномірного раціонального просвітницького народницького дискурсу приходить поліфонічний модерністський дискурс, що вбирає в себе різнорідні явища, формує нові принципи взаємодії традиції й експерименту. <...> Головним при цьому стає переорієнтація з міметичного принципу відтворення дійсності, характерного для народницького дискурсу, який чи не найвиразніше впливав на театр XIX ст., – на моделюючий, знаковий: символічний, метафоричний, екзистенційний"[2]. Багатовекторність тих процесів зауважила С. Павличко, наголосивши, що завдяки цьому виникли особливо сприятливі умови для творчого "маневрування": "Загальний дискурс модернізму включає ряд окремих дискурсів європеїзму або західництва (адже модернізм як інтелектуальна система завжди зорієнтований на Захід), сучасності (адже модерність співвідносить себе насамперед з часом), інтелектуалізму, антинародництва, індивідуалізму, фемінізму, зняття культурних табу, зокрема у сфері сексуальності, деканонізації, формалізму в критиці й інтересу до формальної сторони твору та ін."[3].

Українське сценічне мистецтво, перебуваючи в тій самій "фазі" розвитку, на жаль, лишалося явищем естетично незрівнянно інертнішим. Ця справа врешті зрушила з місця із поширенням ідей "європеїзації" національної сцени, які жваво обговорювалися в українських культурних колах. Театральну спільноту закликали енергійніше долати розрив із європейським художнім життям, переглядати народницьку концепцію на користь посилення інтегративних тенденцій. Леся Українка, Л. Старицька-Черняхівська, В. Винниченко, О. Олесь, С. Черкасенко, запропонувавши новий репертуар, створили підстави для рішучого прориву в театральній справі. Однак їхні твори вимагали особливих сценічних підходів, але саме до цього український театр виявився не готовим.

---

[2] Свербілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина ; [за заг. ред. Л. Скорини]. – Черкаси : [б. в.], 2009. – С. 9.

[3] Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – 2-е вид., перероб. і доп. – Київ : Основи, 1999. – С. 22.

У зазначений період в європейському мистецькому житті взаємини театру і драми теж відчутно ускладнилися, викликавши пильну увагу Д. Антоновича, одного із небагатьох діячів національної культури, здатних помітити й проаналізувати відповідні процеси: "Це був час, коли література опанувала театром і праця автора-драматурга почала надавати фізіономію цілому театрові. Драматург став першою і головною силою в театрі. Значення актора зменшилося, навпаки, режисера – виросло. Режисер, сам часто не актор, став головним інтерпретатором авторів, а актори – знаряддям для відтворення режисером літературної праці автора"[4]. Д. Антонович не тільки змалював, а й аргументував перспективи нової мистецької ситуації, чого практики української сцени зробити не могли, а тим більше – з того скористатися.

В Україні на початку XX ст. суперечності між літературним і театральним рухами зазнали небаченої раніше гостроти. Ситуація з новою українською драмою це якнайкраще засвідчила. Її поява, одразу ставши важливим фактором культурного життя, на театр майже не вплинула: він навіть не квапився познайомити глядачів із її зразками. Розтлумачуючи природу такого стану речей, Д. Антонович писав: "Ні Леся Українка, ні Винниченко, ні Олесь безпосередньо участи в конкретному театральному підприємстві не брали, це тільки діячі на ниві літератури, їхні п'єси писано не для конкретного театру і не для конкретних акторів; навіть більше того: ті п'єси писано для театру, якого ше не було, але який мусив бути, і ці автори творчою інтуїцією відчували появлення такого нового театру..."[5]. Автор слушно закидав практикам сцени брак програмних ідей, фактично констатуючи закінчення доби домінування "авторського" театру, та проголошував невідворотність постання моделі іншої типології. Те, що він уникнув її визначення, цілком природно, адже такого наміру не демонстрував сам театр.

Нова колізія розгорталася на тлі активних суспільних процесів гуртування громади довкола ідей національного самовизначення, які надали особливої ваги питанню входження українського театру в європейський культурний простір. Але в масі своїй творчо інертні театральні діячі не були здатними на необхідні рішучі дії. Тож не дивно, що прірва між українським та європейським театрами набуває дедалі загрозливіших розмірів, "відсікаючи" європейську культуру від національної, чим прирікала останню на колоніально детерміноване становище. Нова драма поза підтримкою, власне, театральними чинниками, здатними формувати іншу художню реальність, суттєво змінити ситуацію не могла. Справа потерпала від неналежного стану театральної культури.

Саме тоді активізувався "галицький" чинник, чий вплив на наддніпрянський театр особливо актуалізувався завдяки діяльності когорти митців-галичан – носіїв ширшого естетичного досвіду. Й. Стадник, Л. Курбас, А. Бучма, Ф. Лопатинський, М. Крушельницький, Й. Гірняк, В. Калин, Я. Бортник, Г. Бабіївна, С. Федорцева та інші, потрапивши на східноукраїнський кін у першій третині

---

[4] Антонович Д. Триста років українського театру: 1619–1919 / Д. Антонович. – Львів : ЛНУ імені І. Франка, 2001. – С. 195.

[5] Там само. – С. 197.

XX ст., помітно прискорили його оновлення. На це ще у 1920-ті роки звернув увагу Л. Курбас, коли порівнював долю національного театру в обох імперіях: "Зовсім відмінною була ситуація в галицькому театрі, доля якого так тісно зв'язана з театром наддніпрянським. Він розвивався в обставинах буржуазної конституційності, що вміла найжорстокіший гніт, соціальний та національний визиск замасковувати зовнішньою культурно-національною свободою. Тут були українські школи включно до університетських катедр і навіть субсидія для театру. Підтримувати український театр було обов'язком кожного, організованого в численні товариства, інтелігента, селянина і робітника. Люди з середньою, а то й вищою освітою не були там винятком. Театр розвивався в атмосфері постійних взаємин з польською і німецькою театральною культурою, і мистецтво Шарлотти Вольтер і Давісона[6], Жулковського і Моджеєвської[7] впливали і переломлялися там по-своєму. Репертуар від класичної трагедії Шиллера до французького фарсу, від водевіля й оперети до сучасної опери, від трактованої як мелодрама української побутової п'єси до натуралістичних п'єс Цеглинського – створив особливий тип актора виключної стилістичної гнучкості: Бучма, Крушельницький, Гірняк, Калин, яких знають і тут, для галицького театру дуже типові"[8].

Надзвичайно яскравий портрет галицького актора тієї доби знаходимо трохи пізніше у В. Хмурого – автора першої монографічної розвідки про одного із цієї когорти – М. Крушельницького. Порівнюючи галичан з акторами Наддніпрянської України, критик писав: "Тут актор жив у цілком іншім культурнім середовищі. На нього впливало сусідство західноєвропейської театральної культури – оригінальної німецької і польської, що живилася чималою мірою з французького театру"[9]. І далі він зазначав, що цей театр "мав на чому збагнути свою силу та безсилля, бо його взаємини з німецьким і польським театром не були пасивні, як у наддніпрянського театру з російським. Його театр день у день боровся за глядача, і актор у цій боротьбі стояв у передній лаві. Галицький актор без фахової виучки не міг з'явитися навіть перед своєю постійною аудиторією <...> там, де законодавцями театрального смаку були театри досконалого фахового майстерства, ніяка тематика й темперамент не врятували б його від провалу. Тим-то в галицького актора передовсім видко фахову школу"[10].

Вже у наш час явище "галицької присутності" прокоментувала Н. Кузякіна, розмірковуючи, яким чином на "піднесення українського мистецтва 20-х рр." вплинуло "з'єднання двох могутніх потоків – наддніпрянської та галицької культур", й уточнила, що "період, коли галицькі елементи надзвичайно інтенсивно

---

[6] У тексті помилково написано Лавісона, але немає сумніву, що йдеться про польського актора Богуміла Давісона, який з 1840 до 1847 р. працював у Львові, а пізніше гастролював у містах тодішньої Галичини.

[7] У тексті помилково Моджієвської.

[8] Курбас Л. Шляхи Березоля / Л. Курбас // ВАПЛІТЕ. – 1927. – № 3. – С. 147.

[9] Хмурий В. Мар'ян Крушельницький : етюд / В. Хмурий. – Харків : Рух, 1931. – С. 24–25.

[10] Там само.

входять до наддніпрянської культури", розпочався "значно раніше 1920-х рр., оскільки існував віддавна, а на межі XIX – XX ст. значно інтенсифікувався"[11].

Звичайно, були й інші вагомі причини для змін, багато що залежало від характеру структури театральної справи. Її основу впродовж довгих десятиліть становили мандрівні трупи, очолювані не завжди культурними антрепренерами, часто не здатними на жодні, а тим більше радикальні зміни. Масштабні зрушення здійснювали малочисельні особистості та групи митців. Всі ці події припадають на період між 1916-м та 1928-м рр. із помітним уповільненням процесу з другої половини 1920-х до початку 1930-х рр.

У цілому переформатування структури театральної справи першого двадцятиліття XX ст. відбувалося поетапно:

– створення першого стаціонарного антрепризного театру Миколи Садовського (1907);

– заснування перших державних театрів: Національного (1917), Народного (1918) та Державного драматичного (1918);

– започаткування першого українського студійного осередку – Молодого театру (1917).

Згадувані вище колективи незмінно декларували прихильність до ідей "європеїзації", а в організаційному сенсі більшість визнавала найприйнятнішою форму "виробничого" театру, що не передбачало перегляду методологічних та методичних засад праці. Недаремно їхня тактика реформування сцени здебільшого обмежувалася корекцією репертуару. Виняток становив очолюваний Л. Курбасом Молодий театр, який керувався радикальними ідеями і тому, по-перше, запровадив раніше в Україні не практиковані студійні підходи, по-друге, у власному пошуку спирався на досвід світового театру.

У процесах культурного будівництва чільне місце належало Українській Центральній Раді, яка, демонструючи соціальну, політичну, духовну зрілість, заснувала в 1917 р. інститут державного театру. Для нації, що обстоює політичний суверенітет, державний театр (Національний) є чимось більшим за ще один мистецький осередок. Його народженням завершилося реформування структури театральної справи в цілому. Відтепер її утворювали державний та приватні, стаціонарні та мандрівні, студійні й "виробничі" заклади, антрепризи та товариства "на паях". Принциповий характер нового "форматування" театрального простору очевидний: всі його разом узяті сегменти створили плідний ґрунт для впровадження більш гнучких і різноманітних форм художньої практики.

Дуже скоро ця система зазнає більшовицького демонтажу, спроб Наркомосу (Народний комісаріат освіти) її поглинути. Нові органи влади спочатку виявлятимуть зацікавлення в діяльності адміністративно-управлінської сфери, згодом здійснюватимуть чимдалі більший ідеологічний тиск, щоби врешті безпосередньо втручатися в естетичні аспекти творчості. Проте український театр і

[11] Кузякіна Н. Галицький актор: необхідні творчі силуети / Н. Кузякіна // Український театр. – 1993. – № 5. – С. 13.

за радянської доби деякий час упевнено реалізував програму "європеїзації", інспіровану ідеями побудови національної держави. Більшовицька влада, аби нейтралізувати цей вплив, згортає програму "європеїзації", гасла якої з середини 1920-х рр. втрачають актуальність, лишаючись маловиразною тенденцією. Доля всіх керованих Л. Курбасом колективів залежала від тих соціальних процесів, частково заторкнувши й перший студійний мистецький осередок.

Від народження Молодий театр насамперед позиціювався як студія. Саме фахове навчання викликало найбільший ентузіазм початківців, хоча це й не знайшло належного розуміння, схвалення та підтримки у сучасників, радше за все збентежених відсутністю в їхній практиці стандартів фахової роботи, що десятиліттями панували на українських теренах. Найбільший інтерес загалу викликали причини утворення гурту, однак єдності поглядів на цей предмет не знаходимо ні в дослідників, ані в самих учасників процесу. Найчастіше мотивом називали крайнє неприйняття дебютантами мистецтва старшого покоління українських акторів. Підстав так думати зовсім не бракувало.

Справді, для окремих молодотеатрівців сумнівною здавалася практика переважної більшості українських труп сукупно з найкращою поміж ними – антрепризою Миколи Садовського. П. Самійленко, приміром, згадувала: "Ми огульно твердили, що театр Садовського вмирає"[12]. Не менш гостро висловлювався молодий С. Бондарчук: "Кинувши виклик "Молодого театру" перед початком революції (осінь 1916 року) як протест проти старих традицій, шаблону і рутини, українське театральне мистецтво розгортало свої паростки так бурхливо, як бурхало в цей час саме життя"[13]. Разом з тим не всі члени колективу виявляли подібну категоричність. Й. Шевченко, спростовуючи поширені чутки про нібито граничний нігілізм колективу, зазначав: "Серед широких кіл публіки, як і серед критиків та журналістів, що писали про "Молодий театр", переважає думка, що цей театр "європеїзував" українську сцену, себто одірвав її від побутових селянських мотивів, викинув з неї етнографію і поширив її мистецьку базу, ввівши в репертуар п'єси, що малюють життя та складні переживання "вищих верств" суспільства. Такий погляд і така оцінка ролі "Молодого театру" занадто плиткі і в корені неправдиві"[14]. Думки Й. Шевченка багато літ потому розвинула Н. Кузякіна: "Курбас найменше приділяє увагу викриттю старого українського театру, йому здавалося, що той доживає останні дні і для цього не потрібні особливі докази. Курбас якнайбільше стурбований визначенням шляхів театру "на сьогодні і завтра", пошуками платформи для однодумців"[15]. Свідок тих процесів

---

[12] Самійленко П. Незабутні дні горінь / П. Самійленко. – Київ : Мистецтво, 1970. – С. 15.

[13] Бондарчук С. Про "Молодий театр" Леся Курбаса. Перспективи / С. Бондарчук // Мистецтво. – 1919. – № 1. – С. 27.

[14] Шевченко Й. Молодий Театр. Його роль і робота / Йона Шевченко // Барикади театру. – 1923. – № 2/3. – С. 8.

[15] Кузякина Н. Б. Становление украинской советской режиссуры (1920 – начало 30-х гг.) : учеб. пособ. / Н. Б. Кузякина. – Ленинград : ЛГИТМиК, 1984. – С. 17.

О. Кисіль бачив головну причину постання Молодого театру в невдоволенні нового покоління акторів станом "академічних викладів у театральних школах" і щире бажання "шукати самотужки власних і нових шляхів у театральному мистецтві"[16]. Втім, інший поважний дослідник – Д. Антонович на цей фактор зовсім не зважав, висуваючи на перший план інше: сповідування засновниками Молодого театру ідей "чистої театральності"[17]. Хоча, припустімо, М. Вороний не визнавав жодних програмних естетичних цілей в їхній діяльності, оскільки вважав, що гурт "не мав ні загальної провідної ідеї, ні виразно зафіксованого обличчя. Очевидно, він про це й не дбав; єдиним його стремлінням було – шукати нових форм"[18]. Повертаючись до питання програмності дій Молодого театру наприкінці 1920-х рр., Й. Шевченко рішуче заперечував тезу М. Вороного, наголошуючи: перший український студійний осередок діяв якраз програмно, "поклавши в основу роботи постулат грамотності, студіювання театральних стилів"[19]. Фактично цією заявою автор майже слово в слово повторив раніше висловлену ним ідею, що "в основу своєї роботи <...> "Молодий театр" кладе постулат грамотності – студіювання (стилі), досліди, експерименти"[20].

Сьогодні видається очевидним: до створення закладу нового типу Л. Курбаса спонукало гостре відчуття ізоляції українського театру від європейського художнього процесу, розуміння того, що подолання творчої скутості, обмеженості діапазону естетичного висловлювання неможливе без спеціальних зусиль, які виводять Молодий театр поза межі звичайного виробничого колективу нехай із суто європейським репертуаром. Характер дій у цьому разі прямо залежав від способів, якими вони збиралися здобувати новий досвід.

Варте особливої уваги, що в усіх спробах фундаторів першого студійного осередку, здійснених ще до знайомства з Л. Курбасом, переважали естетичні пріоритети. "Група дванадцяти" (самоназва молоді, згуртованої довкола подружніх пар: П. Самійленко – Й. Шевченка та С. Мануйлович – С. Бондарчука), вважаючи нову українську драму найкращою цариною для реформ національної сцени, спершу намагалася сценічно зреалізувати драматичні етюди О. Олеся, але зазнали поразки. Перший досвід виявив прикру мистецьку неозброєність початківців, згодом так окреслену одним із ініціаторів роботи: "Саме в цей час вийшли друком "Драматичні етюди" Олеся. Взялися гуртом ставити "При світлі ватри", самі придумували мізансцени, оформлення тощо". Одночасно "пробу-

---

[16] Кисіль О. Український театр (популярний нарис історії українського театру) / О. Кисіль // Український театр. / [упорядн. О. Кисіль ; вступ. ст. М. Рильського ; редакція, прим. й коментарі П. Перепелиці та Р. Пилипчука] – Київ : Мистецтво, 1968. – С. 142.

[17] Антонович Д. Триста років українського театру : 1619–1919 / Д. Антонович. – Львів : ЛНУ імені І. Франка, 2001. – С. 212.

[18] Вороний М. Український театр під час революції / Микола Вороний // Театр і драма : збірка ст. – Київ : Мистецтво, 1989. – С. 293.

[19] Шевченко Й. Сучасний український театр : збірка ст. / Й. Шевченко. – Харків : ДВУ, 1929. – С. 19.

[20] Шевченко Й. Молодий Театр. Його роль і робота / Іона Шевченко // Барикади театру. – 1923. – № 2/3. – С. 10.

вали декламувати у шкільних концертах Михайла Семенка, але повернулися до Лесі Українки, Олександра Олеся, Миколи Вороного”[21]. Щирого бажання прислужитися оновленню українського театру виявилося не досить для успіху, хоча певний “зиск” вони отримали, зрозумівши: “Все це повсякденне кипіння в літературно-мистецьких питаннях допомагало кожному з нас і всім разом виробляти власне ідейно-естетичне “вірую”, яке формувалося в гострих товариських дискусіях, що об’єднували нас, згуртовували в колектив однодумців”[22]. Отже, прагнення дати сценічне життя творам новітньої української літератури змусило їх замислитися над необхідністю суттєвого фахового вдосконалення, поставши в певний момент як головна мета.

Майбутні молодотеатрівці були налаштовані рішуче. Насамперед, вони взялися ретельно розширювати свій кругозір: “Бесіди, суперечки, реферати окремих товаришів – основна форма нашої праці. Автор цих рядків робить доповідь про мистецтво театру античної Еллади, ілюструючи її рисунками з книги С. Волконського “Виразна людина”. Йона Шевченко розповідає про комедію dell’arte, Марко Терещенко вивчає театр Мольєра і знайомить з ним товаришів”[23]. Водночас вони самотужки намагаються розвинути й збагатити власні фахові навички: “Усі ми захопилися системою Дельсарта, розбираючи композиції грецьких скульптур і вправляючись за нею перед люстром над мімікою. Між Вірою Онацькою та Софією Мануйлович навіть виникло щось на зразок змагання і з роботи над Дельсартом, і з гімнастичних вправ за Міллером. Часто чулися серед нас і слова “екс-нор”, “нор-кон”, а то й відбувалися вправи за системою С. Волконського”[24].

Попри нетривалість, період самостійних студій виявився дуже корисним, змусивши недосвідчених ентузіастів відчути різницю між намірами реформувати національний театр і можливістю це здійснити. Хоча, звичайно, стратегічні перспективи лишалися для них надто туманними. З цього приводу влучно висловився Ю. Блохін у поки що єдиному ґрунтовному нарисі з історії Молодого театру: “Аніхто з майбутніх молодотеатрівців аж ніяк не уявляв собі шляхів, що ними мало поступувати театральне мистецтво далі, за межі психологічного реалізму та теорії “драми живих символів” Вороного, хоча всі прагнули до нового, естетичного театру, що ідею його навіяв поворот українського мистецтва в бік модернізму”[25]. Головною перешкодою, слушно вважав автор, була відсутність програмної мети. Адже загалом молоді люди вагалися у виборі шляху, оскільки почувалися творчо дезорієнтованими.

---

[21] Бондарчук С. К. “Молодий театр”. Чому я взявся за перо? / С. К. Бондарчук // “Молодий театр”: Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд. авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 111.

[22] Там само.

[23] Там само.

[24] Там само.

[25] Блохін Ю. Молодий театр / Юрій Блохін // Життя й революція. – 1930. – Кн. VI. – С. 156–157.

Саме в цей момент, навесні 1916 р., відбулася зустріч П. Самійленко, С. Мануйлович, О. Добровольської, В. Онацької. С. Бондарчука, Й. Шевченка, М. Терещенка, О. Ватулі, І. Левченка, В. Васильєва з новим актором театру Миколи Садовського – Л. Курбасом, суттєво "оптимізувавши" ситуацію, допомігши гурту позбутися розгубленості та зневіри. Ініціаторка знайомства – П. Самійленко, в чиєму приватному помешканні започаткувався не лише Молодий, а й увесь новітній український театр, небезпідставно стверджувала: "До зустрічі з Курбасом наше уявлення про майбутній театр і його творчі засади губилися у хаосі якихось невиразних уподобань. Але тільки Курбас у ті далекі передреволюційні роки допоміг мені більш чітко збагнути суть і завдання театрального мистецтва"[26].

Право молодого прем'єра найкращого тоді українського театру очолити "групу дванадцяти" ніким не заперечувалося. Про це згодом висловився В. Василько: "О. С. Курбас – людина глибокої культури, з європейською освітою, за своїм високим професіоналізмом і людськими якостями, безумовно, був набагато вище всіх членів товариства. Він по праву став ідейним та художнім керівником Молодого театру. Всі його глибоко поважали, більше того – любили"[27]. Під кожним із цих слів могла б поставити підпис більшість учасників подій, але, мабуть, найпалкіше загальні почуття передав С. Бондарчук: "Наш колектив і Лесь Курбас, що наче досі шукали один одного, раптом стали близькими і рідними. Ми полюбили Леся жертовним признанням. Ідея керівництва у нашому майбутньому театрі-студії розв'язалася сама собою – Лесь Курбас був одностайно визнаний нашим керівником, якому ми повірили беззастережно"[28].

Ця патетична тирада насправді цілком точно відбиває реальні настрої активних, але безпорадних ентузіастів. Поява Л. Курбаса стає "детонатором вибуху спрямованої дії", спонукавши Ю. Блохіна зауважити з цього приводу: "Приєднавшись до молодих акторів, Курбас, куди ліпше за решту товаришів, теоретично ознайомлений із західноєвропейським мистецтвом та, зокрема, з театром, остаточно спрямовує молодих ентузіастів у бік естетичного театру. Виникає ідея заснувати "Студію", що має скупчити навколо себе всіх акторів нової генерації й увести їх у сферу шукань"[29]. Л. Курбас майже одразу звернувся по допомогу до кіл, з яких походив сам і на які міг спертися, що не лишилося поза увагою Ю. Блохіна: "Крім лисенківців, у "Студії" працюють молоді актори-галичани: Курбас, Лопатинський, Калин – щодо технічних умілостей озброєні значно краще за лисенківців"[30].

---

[26] Самійленко П. Незабутні дні горінь / П. Самійленко. – Київ : Мистецтво, 1970. – С. 21.

[27] Василько В. Театру віддане життя / В. Василько. – Київ : Мистецтво, 1984. – С. 113.

[28] Бондарчук С. К. "Молодий театр". Чому я взявся за перо? / С. К. Бондарчук // "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд. авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 115–116.

[29] Блохін Ю. Молодий театр / Юрій Блохін // Життя й революція. – 1930. – Кн. IV. – С. 156–157.

[30] Там само.

Галицька "присутність" саме в цій ситуації виявляє особливу потужність, згодом зауважену Н. Кузякіною: "Всупереч примусовим тенденціям безоглядної уніфікації, які панували у попереднє десятиліття, мистецтво в реальності демонструє різноманітні складники, з яких виплавляються його найкращі зразки"[31]. У другій половині 1910-х рр., коли в роботі над трагедією Софокла "група дванадцяти" об'єдналася з творчо розкутішою й естетично краще озброєною галицькою театральною молоддю, починає вимальовуватися перспектива подальших змін, із запровадженням яких Молодий театр не забарився.

Л. Курбас від самого початку виявив чималий педагогічний талант і такт, поставившись із повагою до попередніх спроб амбітних гуртківців.

С. Бондарчук згадував, як він цікавився їхніми рефератами, фаховими студіями, заняттями за Дельсартом, гімнастичними вправами за Міллером. Із свого боку новий лідер гурту запропонував застосувати набуті навички в праці над "Едіпом-царем"[32] Софокла (переклад І. Франка).

Із колективного читання п'єси під метроном почалася регулярна творча праця, ускладнена необхідністю кожного гуртківця десь працювати, матеріально себе утримуючи. Лише Л. Курбас вчинив інакше: полишив трупу М. Садовського і поважне становище першого молодого героя, аби повністю віддатися новій і зовсім непевній справі – створенню першого українського студійного театру. Це, як згадувала П. Самійленко, справило на всіх велике враження. Адже, "незважаючи на цілковиту неясність матеріального становища новоствореного театру, режисер увесь поринув у роботу, хоч у нас не було ні копійки на театральні видатки, а репетирувати доводилося навіть у шорній майстерні"[33]. Згодом серйозна фінансова скрута завадить повноцінному фаховому навчанню, змусить Молодий театр час від часу "вбиратися в шати" "виробничого" театрального закладу. І хоча навчання вони не полишатимуть, але значні сили і чималий час змушені будуть витрачати на пошуки засобів виживання. Одначе до вересня 1917 р. в шорній майстерні на околиці міста, коли там припинявся виробничий процес, молодь приступала до репетицій знаменитої трагедії після ретельного прибирання приміщення жіноцтвом студії.

Опрацювання "Едіпа-царя" навесні 1916 р. (прем'єра відбулася восени 1918 р.) стає першим звертанням національного театру до античного твору. Темп і ритм репетицій п'єси Софокла виявилися непередбачуваними, зумовленими перебігом великих і малих подій, які час від часу прискорювали чи, навпаки, уповільнювали роботу. За ці роки зазнали змін творчі підходи, прийоми, позначаючись на рівні та якості мистецької праці.

Від самого початку Л. Курбас намагався налагодити систематичну виховну працю, прищеплював молодотеатрівцям навички осмисленої та цілеспрямо-

---

[31] Кузякіна Н. Галицький актор: необхідні творчі силуети / Н. Кузякіна // Український театр. – 1993. – № 5. – С. 13.

[32] У програмці вистави 1918 р. назва написана як "Едип Цар". Як на нас, слід виправити помилку й повернути дефіс згідно з перекладом І. Франка.

[33] Самійленко П. Незабутні дні горінь / П. Самійленко. – Київ : Мистецтво, 1970. – С. 10.

ваної фахової роботи. Практичні заняття він поєднував із лекціями з проблем античної культури, відвіданням музеїв, бібліотек, оскільки вважав розширення світогляду запорукою формування повноцінної творчої особистості. Врешті кожен актор мав усвідомити, які величезні духовні, інтелектуальні, фізичні зусилля потрібні для отримання повноцінного результату.

Найпершим об'єктом особливого піклування Л. Курбаса стає культура сценічної мови. Виявилося – у більшості акторів вона вкрай низька. Недаремно декламації під метроном у супроводі фортеп'яно присвячувалися години, тижні, місяці праці. Майже щодня можна було спостерігати таку картину: "Курбас ввімкнув метроном, подав знак усім приготуватись, і за другим сигналом ми мали всі читати текст в унісон. Спочатку це нам не дуже далося, але невдовзі слова звучали ритмічно, злагоджено. Потім ми читали цей текст кожен зокрема, потім у різних тональностях. Незабаром ми настільки звикли до тихенького цокання метронома, що зовсім не помічали його, але він тримав нас у своєму ритмі"[34]. Ритм, мелодика, характер мовлення починають за якийсь час "організовувати" пластичний малюнок, виникаючи як інспірована словом органічна потреба. Л. Курбас свідомо стримував намагання студійців почати жестикулювати, фізично діяти чим раніше, наполягаючи на такому собі пластичному аскетизмі. І тільки "згодом дозволяв хористам рух руками, зумовлений змістом фрази та ритмом. І рух у них знаходився ніби сам собою"[35].

Пізніше, коли у переддень прем'єри активізуватиметься робота над трагедією Софокла, почнуть працювати нові учасники майбутньої вистави (до гурту весь час хтось приєднувався), Л. Курбас насамперед поновить роботу під метроном. Присутній серед новачків В. Василько описує практично ті самі проблеми, що з ними стикалися перші виконавці: "Репетиції почалися з того, що Лесь Курбас, посадивши нас усіх за стіл, установив на метрономі повільний темп і просив мовчки уважно прислуховуватися до нього. Потім, дивлячись на метроном, під його супровід, ми починали колективно читати текст. На дальшому етапі Курбас садив нас спинами до метронома і добивався, щоб ми точно додержувалися вже установленого темпу і ритму. Не одразу і не всім давалося читання під метроном <...> Ми не розуміли, для чого це потрібно, і не передбачали, який художній ефект дасть метод роботи під метроном <...> Добившись від учасників хору єдиного ритмічного читання в унісон за столом, Лесь Курбас вивів нас на майданчик". Автор не забуває уточнити: "Почавши рухатися, ми втратили ритмічну злагодженість, якої досягли, сидячи за столом <...>, доводилося знову вдаватися до метронома <...>"[36].

---

[34] Бондарчук С. К. "Молодий театр". Чому я взявся за перо? / С. К. Бондарчук // "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 116.

[35] Там само. – С. 117.

[36] Василько В. Театру віддане життя / В. Василько. – Київ : Мистецтво, 1984. – С. 124.

На перших етапах Л. Курбас зосереджував увагу на хорі і лише згодом почав окремо працювати з виконавцями провідних ролей. Тоді ж виник перший конфлікт на мистецькому ґрунті, природа якого видається вкрай важливою, хоч сам конфлікт пощастило залагодити досить швидко. Призначена на роль Йокасти П. Самійленко не схотіла підкоритися "диктатурі" механічного пристрою – метроному – і несподівано відмовилася від ролі. Майже інстинктивна реакція обдарованої студійки виявила вкорінення в її (й не лише) свідомості викривленого розуміння сенсу творчої праці. Там панували некеровані рефлексії, безконечне очікування "наітія", відраза до інтелектуального напруження та систематичних зусиль – все те, що надто довго супроводжувало життя більшості українських акторів. Покладатися на примарне натхнення для багатьох було прийнятнішим, аніж годинами шліфувати слово, жест, рух – такі необхідні для свободи мистецького самовиразу. Випадок із П. Самійленко виявився промовистим. Інерція давньої звички ще довго даватиметься взнаки, а в самому Молодому театрі згодом призведе до значно серйознішого конфлікту. Але на згадуваний момент Л. Курбас у пошуках виходу з несподіваної ситуації вважав за краще призначити на роль Йокасти В. Щепанську. (П. Самійленко сама за якийсь час проситиметься у роботу і візьме участь у хорі).

Цей епізод завдяки Л. Курбасові не зруйнував творчої атмосфери довкола "Едіпа-царя". Сам він із величезною напругою, не шкодуючи зусиль, працював із молодою невправною актрисою, внутрішньо та технічно не готовою до ролі такого масштабу. Ситуація вимагала форсування події, аби змусити В. Щепанську активізувати творчі резерви. Підходи Л. Курбаса справили сильне враження на всіх учасників процесу. Свідки на власні очі бачили, як сам "виконавець ролі Едіпа в діалогах з Йокастою виявляв таку силу пристрасті й виразності і таку міру взаємного сценічного зв'язку, що все це молоду артистку піднімало, запалювало, вчило!"[37].

Чутки про напружену працю керованого Л. Курбасом гурту поширювалися Києвом. Із певним здивуванням публіка дізнавалася, що над "Едіпом-царем" молодь працювала віддавна. Пізніше, після оприлюднення спектаклю, навіть не дуже прихильний до Молодого театру М. Вороний погоджувався: постановку трагедії Софокла слід "вважати за визначний факт в еволюції українського театру. Над цією п'єсою трупа багато і вперто працювала, і ця праця не минула марно"[38]. Однак не всі поділяли його точку зору. Приміром, значно прихильніший до гурту Ю. Блохін майже через десять літ після згадуваних подій не зміг побачити нічого принципового в ретельних студіях колективу, більше того – зігнорував і самі ці зусилля: "Визнавши за основу постави стилізування п'єси, студійці починають підготовну роботу над "Едіпом-царем" Софокла. Та тільки того й зробили тоді, що вивчали еллінську культуру й кілька разів репетирували п'єсу"[39].

---

[37] Смерека (Баглій) А. Спогади про Леся Курбаса [Рукопис] // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Фонд театру "Березіль", од. зб. 10004.

[38] Вороний М. Український театр під час революції / Микола Вороний // Театр і драма : збірка ст. – Київ : Мистецтво, 1989. – С. 294.

[39] Блохін Ю. Молодий театр / Ю. Блохін // Життя й революція. – 1930. – Кн. IV. – С. 157.

Висновок Ю. Блохіна досить симптоматичний, зважаючи, що не він один скептично оцінював окремі спроби трупи. З одного боку, сподіватися на одностайне схвалення їхніх зусиль навряд чи можливо, а з іншого – це не пояснює, чому щире прагнення радикальних змін, посилене розвиненим почуттям відповідальності за майбутнє українського театру, не знайшло належної оцінки навіть у висококваліфікованих фахівців. Жодна влада, з Українською Центральною Радою включно, ніколи не виявляла особливої прихильності до Молодого театру. Натомість свій патронат перший український законний уряд поширював на національні артистичні сили, які стояли на платформі "поміркованого європеїзму". Художні уподобання, смаки впливових політичних кіл унеможливлювали серйозне ставлення до Молодого театру як до претендента на особливу увагу влади, а тим більше, коли йшлося про започаткування першого державного театру. На цю роль в їхніх очах могли претендувати лише широковідомі митці, приміром, І. Мар'яненко. Заради справедливості слід визнати небезпідставність такої позиції, зважаючи на непевність результатів праці театральних новачків. У тодішній ситуації покладатися на дебютантів мало би хто зважився. Однак навіть це не пояснює байдужості влади до долі найрадикальнішого українського театрального колективу.

Щодо політичних уподобань самих молодотеатрівців, то невдовзі після заснування вони на практиці довели свою прихильність до ідей розбудови незалежної української держави. Важливі свідчення з цього приводу залишив один із фундаторів Молодого театру, його найретельніший літописець – С. Бондарчук. У розділі спогадів під красномовною назвою "Події нас переганяють" він згадував, як у 1917 р. їм довелося посунути на маргінес свою головну мету – радикальне збагачення мистецького досвіду – задля активнішої участі в суспільних процесах, соціально-культурній роботі, до чого їх спонукало сумління та ідейні переконання.

Саме тоді Л. Курбас розпочав публіцистичну діяльність, регулярно друкуючись у газеті "Театральні вісті" (редакція розміщувалась у родинній оселі С. Бондарчука та С. Мануйлович), тимчасово припинив роботу над Софоклом, натомість готував виставу, кошти від якої призначалися для громадських потреб. Йому був потрібний твір, апріорі цікавий для найширших суспільних верств. Він обирає "Базар" В. Винниченка. У переказі Ю. Блохіна ця ситуація виглядала так: "Студія", підготувавши "Базар" Винниченка, віддала весь збір з вистави на користь утворюваного тоді "національного фонду"[40]. Крім того, частину грошей від прокату "Базару" передбачали перерахувати "на потреби українських робітничих організацій, а решту – на основний капітал "Молодого українського театру"[41].

Про постановку "Базару" відомо небагато, але й цього досить, аби відчу-

---

[40] Блохін Ю. Молодий театр / Ю. Блохін // Життя й революція. – 1930. – Кн. IV. – С. 157.

[41] Лабінський М. Г. Хронологія творчої діяльності "Молодого театру" / М. Г. Лабінський // "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд. авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 248–249.

ти драматизм внутрішньо театральної ситуації. Почати з негативного ставлення Л. Курбаса до творчості В. Винниченка. Після прем'єри він ходив засмучений тим, що театр дебютував не якимось програмним твором, а п'єсою Винниченка невисокої ідейної і художньої якості. "Незважаючи ні на які обставини, – казав він, – ми все ж зробили помилку, що почали наш "Молодий театр" "Базаром", де дешеві нахили людини рекламуються як героїчні вчинки. Такі "герої" не зроблять революції, яка вже живе і вимагає від драматурга і актора відображення величі сучасності. А "Базар" знижує: обмежує наші прагнення"[42]. Якщо до цього додати припинення роботи над "Едіпом-царем", започаткування нової справи не з програмного твору, то стане зрозумілою особлива гострота реакцій лідера Молодого театру. Проте поставлений весною 1917 р. за участі П. Самійленко, А. Смереки, Г. Прохоренко, С. Мануйлович, Л. Курбаса, М Терещенка, С. Бондарчука, Й. Шевченка та І. Левченка "Базар" кілька разів показали протягом травня і початку червня.

В усій цій історії вартий уваги лише той факт, що в п'єсі В. Винниченка одним із центральних є мотив, незрівнянно сильніше і глибше розвинений у трагедії Софокла, – мотив "самопокарання" головного героя. Адже героїня В. Винниченка, так само, як Едіп, завдає собі (своєму обличчю!) жахливих ран, змушена до цього жертовного кроку, так би мовити, суспільною вимогою. Жодним чином не порівнюючи "Базар" із "Едіпом-царем", важко зігнорувати присутність спільної для обох драматичних творів теми, виключити можливість певного впливу на режисера перегуку зазначених мотивів. У спогадах більшості учасників цієї вистави вона не фігурує як початок творчого шляху Молодого театру. Його здебільшого пов'язують із двома іншими подіями, посталими одна за одною наприкінці вересня: оприлюдненням статті Л. Курбаса "Молодий театр: Генеза – завдання – шляхи" ("Робітнича газета", 1917, 23. IX) та прем'єрою "Чорної Пантери і Білого Медведя" (Київський театр мініатюр, 1917, 24. IX).

Стаття Л. Курбаса – приклад першого програмного мистецького документа в новій історії українського театру, де автор поставив "діагноз" театральній ситуації, задекларував власні наміри щодо її змін. Стаття викликала загальний інтерес, жваві відгуки як прибічників, так і супротивників Молодого театру. Останнім особливо дошкуляла теза про нинішній стан вітчизняного сценічного мистецтва, який, відповідно до переконань автора, поставав жертвою "антиукраїнського режиму, це недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон. Це, в кращому разі, кілька могікан великої епохи Кропивницького, Тобілевича й їх перших учнів, котрих традиції ідуть врозріз із потребами, стилем і якістю сього репертуару, котрий єдино нас одушевляє. В гіршому разі це плоский епігонізм, мізерна копія корифеїв, атмосфера грубого, дилетантського відношення до мистецтва, серед котрої жменька самостійних талановитих одиниць ламає своє життя, поневолі теряє індивідуальність і, зживаючись з традиціями, старієть-

[42] Бондарчук С. К. "Молодий театр". Чому я взявся за перо? / С. К. Бондарчук // "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд. авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 121.

ся для всякого нового почину. Ніякої культури жеста, слова, стилю. Розуміння мистецтва, як у пересічного лаїка”[43]. І коли наведене твердження Л. Курбаса ще могло претендувати на більш-менш позитивну реакцію театральної спільноти, то подальший випад у бік ідейно-тематичних зацікавлень значної частини національно свідомих громадян заторкував надто болючий предмет: “Українофільське козако- і побутолюбство не вичерпує наших душевних інтересів. У формах мистецтва традиції старого українського театру зовсім не підходять до нашого репертуарного змісту. Тому ми хочемо творити нові цінності”[44].

Вкупі із декларованим наміром “брать російських навчителів для вироблення у нас технічних готовостей, спільних артистові кожної нації. Не брать ніякого чужого режисера, що нав’яже нам традиції російські чи українофільські. Вчитися і шукати самотужки”[45], – попередню тезу дехто розцінив як відверту “зраду національних інтересів”, тим більше, що на передній план Л. Курбас висував не політичні чи національні, а саме естетичні пріоритети. Він майже не сумнівався у тому, що реакція глядацького загалу на спроби Молодого театру буде, радше за все, негативною, на її схвалення та підтримку він не розраховував: “ми побачили, що в сучаснім українськім театрі немає для нас місця”, і головне, – “зрозуміли <...> що мистецтво – це у м і н н я. І ми побачили ясно, що нам не тільки нікуди іти, а також ніде учитися”[46]. Випад у бік старшого покоління декому видався безжальним, нищівним і став причиною відрази частини театральної громадськості до всього того, чим переймався перший національний театр студійного спрямування.

Чи не означало це, що Л. Курбас взагалі ігнорував набутки старшої генерації національної інтелігенції? Ні, він віддавав їй належне. Однак його бачення першочергових завдань театру було значно радикальнішим за ті, які, з одного боку, обстоювало старше покоління митців, а з іншого, – прибічники “поміркованого європеїзму”. Л. Курбас був переконаний: “Наша поява тісно пов’язана з розвитком української інтелігентської думки і орієнтації духовної. В літературі нашій, що досі найбільш ярко відбивала громадянські настрої, ми бачимо після довгої епохи українофільства, романтичного козаколюбства і етнографізму, після “модернізму” на чисто російських зразках – зворот великий, єдино правильний, єдино глибокий. Се зворот прямо до Європи і прямо до себе. Без посередників, без авторитетних зразків. В мистецтві шлях єдиний”[47]. Фактично Л. Курбас декларував прихильність до національного модерністського дискурсу, що з часом знайде підтвердження в репертуарній політиці його театру, а найбільше – у запроваджених ним методах опрацювання драматичних творів.

---

[43] Курбас Л. “Молодий театр” (Генеза–завдання–шляхи) / Лесь Курбас // “Молодий театр”: Генеза. Завдання. Шляхи [упоряд. авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 28.

[44] Там само.

[45] Там само.

[46] Там само.

[47] Там само.

Був ще один гранично дратівливий пасаж у статті лідера Молодого театру, що викликав різкий опір впливових кіл української спільноти, яка перебувала на передньому краї політичної боротьби і мала назагал сталі мистецькі ідеали. Л. Курбас декларував ідеї розвитку національної сцени, з якими ці кола не погоджувалися. Він, приміром, стверджував: "Коли не помилковий наш шлях, то наше діло іменно тому, що виходить із чистого мистецтва, дасть більше рідному народові, чим вся наша неуміла агітація і громадянська праця"[48].

Цими словами Л. Курбас дає зрозуміти, що повстає проти заміни прямої функції театру як певного інституту на будь-яку іншу. Нав'язування йому ролі зборів, партій, газет здавалося протиприродним авторові скандальної статті. Натомість вимоги постійного фахового вдосконалення, збагачення мистецького арсеналу вказували на пріоритетність зовсім інших цінностей: "І ми зрозуміли, що новий український театр не може ні в якому разі постати зараз. Що він витворюватиметься роками <...> Роботу будемо вести головно в студії, де будемо шукати форм, а репертуарний театр має бути полем, де наші досліди находитимуть приложення"[49]. Л. Курбас, не криючись, стверджував ідею "театрального" театру, що визнає над собою лише закони художньої правди, вірністю яким він сподівався краще прислужитися нації.

У тодішній політичній ситуації ідея служіння "чистому мистецтву" декому здавалася, у кращому випадку, бравадою та безвідповідальністю. Можливо, саме тоді у свідомості окремих очільників згадуваних вище політичних кіл зароджується недовіра до Молодого театру і Л. Курбаса. Пізніше один із найвпливовіших ідеологів і духовних вождів нації – С. Єфремов взагалі звинуватить цей гурт в україножобії та протиставлятиме йому М. Садовського, П. Саксаганського, декого з їхніх учнів, часом далеко не кращих. У цій позиції, крім, звичайно, суто смакових моментів, помітним видається страх перед тим, що "екстремальний" європеїзм, прагнення інтеграції призведуть до "денаціоналізації" українського сценічного мистецтва. Так би мовити, "русифікацію" заступить неконтрольована "європеїзація". Можливість розвитку українського мистецтва у новітніх естетичних контекстах, активних "запозиченнях", обміні художніми цінностями видавалася йому зазіханням на єдність і цілісність національного художнього самовиразу, перешкодою для повноцінної національної культурної самоідентифікації. Зрозуміло, що для Л. Курбаса, навпаки, – саме інтегративний рух означав можливість оновлення та оздоровлення театру, аж ніяк не заперечуючи національної культурної самоідентифікації.

У пошуках репертуарного виходу із цієї ситуації, пошуках не принизливого компромісу Л. Курбас зупиняється на драмі В. Винниченка "Чорна Пантера і Білий Медвідь" і влітку 1917 р. готує її до постановки. (Прем'єра відбулася наступного дня після оприлюднення маніфесту "Молодий театр": Ґе-

---

[48] Курбас Л. "Молодий театр" (Генеза–завдання–шляхи) / Лесь Курбас // "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд. авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 29.

[49] Там само.

неза–завдання–шляхи"). Ролі в цій виставі виконували: Л. Курбас, П. Самійленко, О. Добровольська, А. Смерека, С. Мануйлович, Г. Прохоренко, Й. Шевченко, С. Бондарчук, М. Терещенко, В. Васильєв, В. Василько.

Вибір Л. Курбаса, якому довелося раніше вже грати Корнія (у постановці С. Чарнецького у театрі Товариства "Руська бесіда" в 1914 р.), зумовлюється різними причинами. І. Волицька наводить цікавий факт із історії постановки п'єс В. Винниченка в Галичині, коли в 1912 році драматург особисто брав участь у спробі львівських аматорів поставити "Базар" і навіть запросив М. Бойчука зробити декорації. Дослідниця спеціально виокремлює "факт залучення до постановки талановитого художника, не з ординарних <...>. Доручаючи оформлення Бойчукові, мистецтво якого несло у собі потужне монументально-узагальнююче начало, Винниченко, ймовірно, прагнув надати виставі символічного звучання, закцентувати на "вічності" піднятих його п'єсою проблем"[50]. Керівник першого студійного театру міг бачити згадувану виставу і в подальшому сценічному опрацюванні "Чорної Пантери" теж спробувати досягти "символічного звучання", зосередитися на "вічних" темах. Не виключається цього разу й участь М. Бойчука в молодотеатрівській спробі[51]. З іншого боку, І. Волицька зауважила з цього приводу підпорядкування одразу кількох акторських творінь Л. Курбаса, серед яких хронологічно першою була роль Корнія, певній темі: "Одержимість творчістю – ось що визначало поведінку і вчинки курбасівського героя – талановитого художника зі зараненою душею, який болісно бився між сімейними проблемами і своїм вищим призначенням... Так починала утверджуватися творча тема Леся Курбаса. Тема митця, талановитої особистості, що зазнає катастрофи у зіткненні з жорстокістю і нещадністю життя, але сенс її духовних пошуків не пропадає. Ця тема домінуватиме в багатьох акторських роботах Леся Курбаса київського періоду і особливо Молодого театру (Ричард – "У пущі" Лесі Українки, Арно – "Йоля" Є. Жулавського та ін.)"[52]. Дослідниця має рацію, пов'язуючи всі ці образи, на що раніше звернула увагу Н. Кузякіна. Мистецька жертовність, як ознака творчої безкомпромісності, мала, вочевидь, особливо хвилювати молодий київський гурт, спонукуючи їх до саме такого визначення власного шляху.

Найпомітнішою візуальною ознакою "Чорної Пантери" у Молодому театрі стає колористичний аскетизм, через що зоровий образ здавався майже монохромним: чорна сукня Рити – П. Самійленко, біле вбрання Сніжинки – О. Добровольської та сіра артистична блуза Корнія – Л. Курбаса складали основу

---

[50] Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса (проблема формування творчої особистості) / Ірина Волицька ; [ред. Марія Горбаль]. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1995. – С. 136.

[51] Оскільки на програмці вистави 1918 р. вказано прізвище М. Бойчука, а на програмці 1919 р. – А. Петрицького, і жодних ескізів вистави не збереглося – питання участі М. Бойчука у створенні "Чорної Пантери і Білого Медведя" лишається відкритим.

[52] Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса (проблема формування творчої особистості) / Ірина Волицька ; [ред. Марія Горбаль]. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1995. – С. 139.

колориту. В цілому вистава була вільною від зовнішніх ознак "паризької богемності": яскравих барв, провокативних туалетів, присмаку безжурної розпусти. В. Василько, попри визначення простору вистави як випадкового, створеного із надто великим поспіхом[53], не зміг йому закинути браку мистецького такту.

Сценічна дія, що розгорталася в цьому середовищі, на думку Ю. Блохіна, цілком укладалася в концепцію реалістичного мистецтва, "але цей реалізм в "Молодому Театрі" набув відтінку підкресленої театральності", ставши, вочевидь, наслідком "тренажних досягнень"[54]. Учасники вистави вважали найбільшою проблемою дотримування певної стилістики, адже "розв'язання просторового дійства (мізансцени) режисер компонував за принципом гострих дійових сутичок персонажів. <...> Пластичні і звукові елементи (жест і слово) опрацьовувалися осмислено, за логікою дійового процесу мислі і почуття: ніякої випадковості, ніякого безконтрольного жесту чи слова"[55]. "Наітія", некерованих реакцій молоді виконавці старанно уникали.

Опрацьовуючи, за виразом постановника, "життєво-психологічний" твір В. Винниченка, йому належало зосередитися на поліпшенні культури "жесту взагалі, а відтак фіксацію жесту, як чогось більш відчутного, що більш наближає до матеріалу, з якого зроблено театр, робиться театр"[56]. Саме це, на думку Л. Курбаса, "момент фіксації жесту, момент об'єктивації" допоміг би вийти за межі "внутрішньо-натуралістично – нутряно-психологічного типу, – театру, яким він був до того часу"[57].

На репетиціях п'єси В. Винниченка стає помітним вплив режисерських настанов на виконавців, але не на всіх і не одразу, що найбільше впадає у вічі В. Василькові, який саме тоді пристає до Молодого театру й отримує в "Чорній Пантері" роль Кардинала. Дебютанта найбільше цікавило, де проходить кордон між режисерськими вимогами й акторською спроможністю; адже виконавці здавалися йому надто скутими браком досвіду: "Теоретична підготовка в школі М. Лисенка мало допомагала цій справі. Потрібна була велика практика, а її акторам не вистачало. Перше, що було позитивне, це наявність ансамблю, організованості, уміння контактувати з партнером. Більшість учасників вистави своїми індивідуальними даними відповідали завданим їм образам. Здебільшого

---

[53] "...в матеріальному оформленні – ніякого Парижа, де відбувається дія. Декорації були підібрані з наявних в театрі мініатюр, костюми – з власного акторського гардеробу". Див.: Василько В. С. У "Молодому театрі" / В. С. Василько // "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд. авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 208.

[54] Блохін Ю. "Молодий театр" / Ю. Блохін // Життя й революція. – 1930. – Кн. IV. – С. 158.

[55] Бондарчук С. К. "Молодий театр". Чому я взявся за перо? / С. К. Бондарчук // "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд. авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 123.

[56] Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Фонд 42, од. зб. 24.

[57] Там само.

вони грали себе в запропонованих обставинах, і тому невміле перевтілення в образ майже не відчувалося”[58]. Л. Курбас у ролі Корнія, на думку В. Василька, “різко виділявся серед учасників своєю професійною досконалістю. Це був справжній інтелігент-художник. Його гра – зразок психологічного реалізму. Гострота мислі, чіткий малюнок душевних колізій. <...> Акторові вдавалися деталі, коли під час втрати Корнієм самовладання в ньому проривалися специфічні професійні риси живописця”[59].

Звичайно, лідер колективу краще за інших був підготовлений: давалася взнаки техніка, зумовлена мистецьким “родоводом”, приналежністю до галицької сценічної традиції. Очевидно, це мав на увазі В. Василько, коли згадував: “Вимога режисера – опанувати своїми емоціями і раціонально їх застосовувати – не всіма акторами була здійснена. Поліна Самійленко в ролі Рити (Чорної Пантери) раптом вибухала диким, неприборканим темпераментом, скажімо, в сцені гри в карти чи під час сварки з чоловіком. В такому вибухові мало інтелігентності. Актриса О. Добровольська дуже підходила до образу лагідної, лукавої Сніжинки. Бракувало їй лише тонкого французького гумору. Чіткістю, графічністю малюнка виділялися Й. Шевченко в ролі Мулена і М. Терещенко – Янсона”[60]. Некеровані реакції лишалися головною бідою новачків. Тільки постійне фахове самовдосконалення могло їм зарадити, зробивши емоції контрольованими. Ці процеси стимулювала відновлена над “Царем Едіпом” праця, збагачуючи досвід, формуючи належні творчі мотивації, прищеплюючи інтерес до складніших мистецьких завдань.

Із поставанням Молодого театру, яке виявилося бурхливим і багатим на події, розпочалася нова доба всього українського драматичного театру, чий подальший шлях визначали мистецькі шукання талановитого гурту українських інтелігентів, наснажених мрією оновити національну сценічну культуру.

---

[58] Василько В. С. У “Молодому театрі” / В. С. Василько // “Молодий театр”: Генеза. Завдання. Шляхи [упоряд. авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 208.

[59] Там само.

[60] Там само.

Микола ЛАБІНСЬКИЙ

ПРАПРЕМ'ЄРА "ГАЙДАМАКІВ"[1]

Створений у 1916 році під орудою Курбаса Молодий театр оголосив війну театральній рутині, штампам та ідейно-художній безхребетності. Піднести українське театральне мистецтво на рівень світової культури – ось завдання, яким керувався колектив.

Лесь Курбас впевнено реалізує намічені режисерські плани. Знайомить глядача зі старовинним українським вертепом, і з українською класикою ("У пущі" Лесі Українки), інсценізацією творів Т. Шевченка (поеми "Великий льох", "Іван Гус", цикл ліричних віршів), і з шедеврами світової класики ("Цар Едіп" Софокла, працює над "Ромео і Джульєтта" В. Шекспіра). Ставить веселу комедію Ґрільпарцера "Горе брехунові".

Театр декларував: "Товариство на вірі "Молодий театр" у Києві" ставить собі на меті творить і проводить в життя такі форми театрального мистецтва, в яких цілком могла б проявитись творча індивідуальність сучасного молодого покоління українського акторства не "українофільської", а європейської, в національній формі, культури, що, цілком порвавши з обаналеними традиціями українського театру, збудує свої нові цінності як у мистецтві театру взагалі, так і в мистецтві актора особливо, не будучи рівночасно провінціалізмом чужих культур"[2].

Таке принципове мистецьке кредо було вперше проголошено на Україні, але повністю здійснити його ні театр, ні Лесь Курбас не змогли. Умови громадянської війни, голод, часті зміни влади, матеріальна незабезпеченість вимагали від колективу компромісів і в доборі репертуару, і в роботі над виставами. Програмні вистави "Цар Едіп", "У пущі", шевченківські інсценізації співіснували з так званими хлібними, які доводилося ставити, щоб забезпечити бодай мінімальні засоби для існування театру. Ці труднощі на якийсь час розкололи і сам колектив. Театр відмовився від колегіального керівництва, і на чолі його став Курбас.

"Молодий театр стає тепер театром шукань. Значить стає на єдино правильний шлях до мистецтва, бо поза шуканнями театру мистецтва тепер не може

---

[1] Друкується за: Довбищенко Г. На сцені "Гайдамаки": до 172-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка / Галина Довбищенко, Микола Лабінський. – Київ : Мистецтво, 1989. – 176 с. *(Прим. ред.)*.

[2] "Молодий театр" у Києві. – Київ : "Молодий театр", 1918. – С. 11.

бути. <…> Одна воля зменшує можливість випадковості і дає перспективу однієї шукаючої лінії. Тоді тільки можливі які-небудь тривкі і цінні результати"[3].

Саме на такій платформі стояли молодотеатрівці, коли їх об'єднали з Державним драматичним театром[4], який було переіменовано в Перший театр Української Радянської Республіки імені Т. Шевченка[5]. Тоді й було здійснено виставу "Гайдамаки", що стала етапною і в творчості Л. Курбаса, і в історії всього українського театру.

Зерна режисерських шукань, які дали щедрі сходи в "Гайдамаках", були засіяні ще в "Царі Едіпі" (ритмопластичне вирішення античного хору), "Івані Гусі" (елементи монументальної трагедії), "Великому льосі" (пошуки реальних символів містерії), у виставі-концерті "Ліричні вірші" (поєднання засобів колективної декламації з чітким музичним та пластичним малюнком). Саме в цих роботах режисера виявилося прагнення до масовості, до розкриття змісту через узагальнений рух.

І в ритмопластичному малюнку, і в принципі колективної декламації, і в зоровому вирішенні вистава-концерт "Ліричні вірші" була одним з перших ескізів до інсценізації "Гайдамаків". "Десять слів поета" в ній – це дальший розвиток того, що Лесь Курбас знайшов у "Ліричних віршах".

Саме розвиток. Дехто з акторів – учасників вистави проводить пряму аналогію між "Царем Едіпом", "Ліричними віршами" та "Гайдамаками". В той час як Л. Курбас, чіткіше уявляючи напрям пошуків і маючи унікальну здатність аналізувати не тільки мистецькі явища світового театру, але й власну творчість, говорив, що це був "метод культивації зовнішньої форми – пластика в театрі. Цей метод відійшов у непам'ять, і слід, який він залишив, безумовно, мусив бути благотворний, звернувши увагу актора на те, що у будь-який момент на сцені він щось виражає, якось виглядає. Хоч з другого боку цей метод міг в акторі щось зрушити на другий план"[6].

---

[3] Курбас Л. На грані (Про "Молодий театр") / Лесь Курбас // Мистецтво. – 1919. – № 1. – С. 20.

[4] Законопроект про заснування Державного драматичного театру був підписаний 29 квітня 1918 року Міністерством народної освіти УНР і затверджений 23 серпня 1918 р. гетьманом Павлом Скоропадським. На посаду мистецького керівника запрошено Олександра Загарова, а директором було призначено Бориса Крживецького, обидва школи МХТ. Відкриття першого сезону відбулося 22 вересня 1918 року поставою "Лісової пісні" Лесі Українки (режисер-постановник – Б. Крживецький, композитор – Б. Янівський, сценографія – М. Михайлова. – *Прим. ред.*).

[5] Після приходу до влади більшовиків у березні 1919 р. Державний драматичний театр переіменовано у Перший театр УРР імені Т. Г. Шевченка, а відтак у квітні в його склад увійшов "Молодий театр". На чолі Першого театру УРР імені Т. Г. Шевченка затверджено мистецькими керівниками О. Загарова та Л. Курбаса. Комісаром (така посада була введена замість директора) призначено Івана Мар'яненка. *(Прим. ред.)*.

[6] Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Фонд 42 (Лесь Курбас), од. зб. 20.

При зовнішній схожості, тотожності використання формальних прийомів (хорова декламація, ритмо-пластичний малюнок, стилізовані костюми) вирішення хору в "Гайдамаках" було принципово новим. У першу чергу завдяки тому, що на нього покладалося значно більше смислове, ідейне навантаження. Він не просто акомпанував виставі, він її будував, повністю виправдовуючи визначення "діючого колективу". "Десять слів поета" несли основну думку і в той же час значною мірою визначили емоційність, "нерв" вистави. Порівняння "Гайдамаків" з попередніми виставами Молодого театру наочно підтверджує еволюцію Л. Курбаса – режисера і його колективу.

Прем'єра вистави "Гайдамаки" відбулася 11 березня 1920 року і пройшла з винятковим успіхом.

"Одною з характерних рис постановки була її монументальність при цілковитій відсутності громіздкості, – писав В. Василько. – Економність, лаконізм, виразність були в усьому. Курбасівську постановку "Гайдамаків" можна назвати навіть аскетичною щодо режисерських засобів, і разом з тим в ній було досягнуто величності й патетичності. Своєю високою трагедійністю вистава захоплювала, потрясала глядачів глибиною думок і силою переживань"[7].

Загальне вирішення вистави диктувало такий пластичний малюнок, коли рух, жест, мізансцена були цілком підпорядковані розкриттю внутрішнього змісту. При зовнішній стриманості, лаконічності – внутрішня складність, глибина. У мізансцені або художньому оформленні – правомірний натяк на місце дії, ситуацію, а не на почуття, не на думку.

Досить чітко можна простежити й використання різних сценічних планів. Л. Курбас користувався авансценою здебільшого для підсилення емоційного впливу, щоб підкреслити психологічний стан героя. Створювалося враження об'ємності, значимості характеру. З авансцени звучали монологи Яреми. Важливо було крупним планом подати акторів, найменший порух душі.

Основні мізансцени "Десяти слів поета" відбувалися на другому плані і надавали постатям пластичності, як на барельєфі. Народні сцени головним чином будувались на другому і третьому планах, постаті в більшості сцен ніби втрачали свою окремість, створювали загальне тло. Монолог Благочинного також проходив на станку, що містився на третьому плані. Це закономірно, адже не він, Благочинний, мусив привертати увагу, а Шевченкове слово. Реакція повстанців укрупнювала постать промовця і певною мірою "провокувала" відповідну реакцію глядача. Принцип побудови цієї мізансцени нагадував знамениту сцену Едіпа з народом у постановці Рейнгардта. Гонта у глибоко психологічній сцені поховання дітей також не виведений Л. Курбасом на авансцену. Сам факт вбивства дітей настільки потрясає, що він не потребує деталізації, укрупнення образу, його трагічності: самотня фігура на станку у чорній киреї на тлі "палаючого" задника і далеких звуків козачка.

Принцип поєднання умовного з конкретним, символічного з реальним, який лежав в основі режисерського задуму вистави, позначився й на її художньо-

---

[7] Василько В. Театру віддане життя / В. Василько. – Київ : Мистецтво, 1984. – С. 163–164.

ому оформленні. Сучасники, судячи з рецензій тих років, його прийняли, хоча з боку істориків було чимало претензій.

Вистава гралась у сірих сукнах. У театрі сірий колір вважається класичним, він найкраще сприймає освітлення. Але в цій виставі він мав ще й інше призначення: "Гайдамаки" – це поема про повстання "сіроми", як називали селянську бідноту, що ходила в сірій одежі.

Саме тому в оформленні переважали сірі тони, саме тому "Десять слів поета" були вдягнені в сірі свитки. Від правої до лівої куліси на третьому плані – три станки. Середній – нижчий за бокові, попереду і позаду нього – по три сходинки. Два бокових станки з'єднувалися з центральними східцями, утворюючи єдиний ігровий майданчик. Такий "різаний" планшет кону давав змогу повніше використати сценічну площадку, побудувати об'ємніші, а також динамічніші мізансцени, надати дії максимум експресії.

Особливу роль відігравала робота режисера зі світлом.

Саме завдяки світловому оформленню змінювалося зображення місця дії. Так, у сцені прощання Оксани з Яремою нижня частина кону освітлювалася зеленим кольором, а верхня – блакитним, що створювало враження прозорої української ночі.

Емоційно насиченою була сцена "Треті півні". На репліки:

– Зайнялася Смілянщина,
– Хмара червоніє.
– А найперше Медведівка Небо нагріває.
– Горить Сміла.
– Смілянщина кров'ю підпливає.
– Горить Корсунь.
– Горить Канів.
– Чигирин.
– Черкаси...

весь кін немовби охоплювало полум'я. Тривожна заграва на заднику доповнювала стрімкі мізансцени учасників масовки. Дехто з них вибігав на середній поміст, вдивляючись у далечінь. Але це не було натуралістичним зображенням пожежі. Розбурхане полум'я сприймалось як нестримна народна ненависть. Динамічність сцени досягалася поступовим наростанням кількості червоного світла. У цьому емоційному епізоді в ідеальному поєднанні діяли всі чинники: світло, музика, слово і відповідний до них рух.

Своєрідно вирішив режисер "Сцену бою". Він відбувався в темряві. Лише світло прожектора ззаду від землі або з софітів вихоплювало окремі постаті: ось б'ються на шаблях запорожець із конфедератом, ось падає поранений гайдамака, на мить вимальовуються постаті трьох гайдамаків, що підняли ворога на шаблях.

Курбас використовував атрибути того часу і в художньому оформленні, і в реквізиті без надмірностей. У руках повсталих – ножі, шаблі, списи, коси... Істо-

рично достовірними були костюми конфедератів, польської шляхти, гайдамаків та українського селянства, стилізованим – лише вбрання хору.

Як велике досягнення режисера-постановника слід відзначити єдність зорових і музичних образів у виставі. Робота Леся Курбаса і Райнгольда Глієра над "Гайдамаками" – приклад творчої співдружності режисера й композитора. Обидва вони вважали, що мовою музики треба сказати те, що лягало в слова дійових осіб інсценізації.

Уявлення Курбаса і Глієра про використання музики в драматичному театрі багато в чому збігалися. Ось деякі його думки з приводу цього.

"Сучасний театр – це театр режисера і композитора"[8], – вважав Курбас. "Треба драматичний твір будувати як музику. Драматичний твір як факт є явище музикального порядку"[9]. "Музика – вид ідеології. Вона відкладалась як певна кристалізація"[10].

"Все, що в мистецтві є в часі, те стриміти мусить до ідеалу й музики. Відділити театр від музики абсолютно здається неможливим, тому що музика основна й типова для відчуття в часі"[11].

Такі були настанови Курбаса щодо музики в спектаклі. З приводу цього В. Василько згадує: "Не можна обминути ще одну характерну рису обдарованості Курбаса – його виняткову музикальність. Він мислив музичними образами й категоріями, питанню ритму у виставі й у творчості кожного актора надавав великого значення. Усіх своїх учнів привчив відчувати ритм, уміти користуватися ним як одним з найвпливовіших засобів.

Курбас був музикантом за покликанням, добре грав на роялі, міг вільно імпровізувати на певну тему. Були випадки, коли він сам складав музику до вистави або навіть виступав як диригент оркестру.

Р. Глієр, який свого часу написав на замовлення Курбаса більшу частину музичних номерів до "Гайдамаків", із захопленням ділився своїми враженнями про музичну обдарованість Леся Степановича: "Ми з ним розмовляли однією мовою. Курбас мислив музичними образами, був прекрасно обізнаний із законами композиції"[12].

Глієр написав інтродукцію до вистави, музику до прологу (пантоміма "Поневолення"), до "Сцени бою", епізоду смерті Титар пантоміми до сцени "Бенкет у Лисянці", а також оркестрував усі номери. Крім того, він використав для музичного оформлення спектаклю деякі твори українських класиків – М. Лисенка та К. Стеценка.

Особливо яскраво проявилися індивідуальності режисера й композитора в пантомімі "Поневолення". Про музику до неї композитор П. Козицький говорив,

---

[8] Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Фонд 42 (Лесь Курбас), од. зб. 50.

[9] Там само. – Од. зб. 49.

[10] Там само.

[11] Там само.

[12] Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас / Василь Василько // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 34.

що це "марш трагічної ходи під'яремних селянських мас"[13]. Вона настроювала на сприйняття монументального, героїчного спектаклю. Лесь Степанович вважав, що "монументальний план взагалі є план, в якому повинна бути знайдена вища своєю складністю смислу і форми одиниця нашого сприйняття"[14].

Музика до пантоміми була дуже тісно пов'язана зі своєрідною будовою мізансцен. Водночас уривчастий характер її викликав тривожний настрій, передчуття грізних подій.

Гнітючі, важкі ритми в зображенні поневоленої України і грізна, велична тема наростання протесту зливалися в єдиний діючий образ з чіткою пластикою людських постатей. Уривалася музика – і люди немов застигали в своїх позах.

Таким прийомом режисер і композитор робили у відповідних місцях смислові акценти, затримували увагу глядача на окремих пластичних положеннях, ситуаціях, завжди чітко визначених.

У сцені поховання дітей, що стала класичною, легка мелодія козачка вражала своїм контрастом з глибоко трагедійним монологом Гонти. Музика й текст створювали конфліктну політемність, посилюючи трагізм становища героя. Такий прийом на оперній сцені вживали давно. До застосування його в українському драматичному театрі поставилися по-різному.

Прийом контрасту, вперше використаний на Україні в драматичному театрі Л. Курбасом, умотивований і психологічно виправданий.

"Однією з найважливіших сцен постановки був монолог Гонти над убитими синами... За лаштунками, десь віддалік, лунала музика українського козачка "Од села до села танці та музики..." – пише у своїх спогадах В. Василько. – Те, що трагічний монолог виголошувався актором на звучанні веселої мелодії козачка, обурило Панаса Саксаганського, що вважав такий прийом профанацією мистецтва, "курбалесівщиною", як він казав, порушенням життєвої правди. При всьому авторитеті шановного майстра погодитись з ним аж ніяк не можна. Сам Шевченко підказує таке образне рішення. Аж тричі у поемі, описуючи ці події, Шевченко вживає такі вирази, як "Червоний бенкет", "Бенкет у Лисянці", "Свято в Чигирині".

Прийом контрасту, застосований Лесем Курбасом, був абсолютно реальний, логічний, потрібний для посилення звучання сцени. Це був новий, незвичний у ті часи режисерський прийом"[15].

Прийом контрасту дістав схвальну оцінку преси 20-х років: "Сцену Гонти з дітьми на тлі веселої музики, яка ілюструє бенкет гайдамаків на згарищах,

---

[13] Козицький П. Музика в "Березолі" (Машинописна копія) [Рукопис] // Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Фонд 42 (Лесь Курбас), од. зб. 16.

[14] Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Фонд 42 (Лесь Курбас), од. зб. 21.

[15] Василько В. Театру віддане життя / В. Василько. – Київ : Мистецтво, 1984. – С. 167–168.

треба вважати вдатною”[16]. “Контрасти шевченківського тексту особливо разюче підкреслено веселою мелодією вуличного бенкету, яка бринить оддалеки в той саме час, коли Гонта йде крадькома ховать своїх дітей”[17].

Л. Курбас відчув у Шевченковій поемі масштаби трагедії і знайшов у виставі “Гайдамаки” ідеальне вирішення хору. Принцип діючого колективу, за яким трактувалися “Десять слів поета”, робив їх не просто провідними. Вони брали участь у подіях, переказували історію українського народу, радили дійовим особам, сюжетно об’єднували окремі епізоди, а іноді виконували роль “живої декорації”. Разом з тим вони були рупором ідей і поглядів великого Кобзаря, виражали думки народні

“Слова поета” – це гостро нервовий організм, масовий, тонко реагуючий на кожний рух душі і дії, – ділиться своїми враженнями Л. Дубовик. – Це і античний хор з його переливами в символічну безсторонність, то гарячий, пристрасний співучасник, розглядаючий всі страждання, муки і радощі героїв, їх порадник, то холодний безпристрасний обвинувач, то пророк майбутнього країни і народу, то безпристрасний розповідник далекого минулого, то гострий полемік сьогоднішньої злоби дня, починає і замикає будову вистави”[18].

На першій виставі “Десять слів поета” виконували: Є. Сидоренко, В. Онацька, Р. Нещадименко, А. Смерека, М. Бесадовська, О. Гавриленко, М. Марич, В. Головченко, К. Мельник, Г. Кравченко. Вони були вдягнені в сірі довгі свитки, пошиті з того ж полотна, що й одяг сцени, і підперезані кольоровими крайками; на ногах – постоли; заплетені в одну косу перуки пов’язані кольоровими стрічками.

Розподіляючи ролі “Десятьох слів”, Курбас дуже точно враховував творчі дані актрис, їхні голоси, що мали звучати за принципом музичної інструментовки. Слова надавались то кожній з учасниць хору, то двом або цілій групі. А коли було потрібно зробити акцент на якійсь думці, Шевченкові слова промовляв увесь хор.

Ось як згадує актриса театру Теодора Миргород настанови Леся Степановича виконавицям “Десяти слів поета”: “Це мрії Тараса Шевченка, болючі його думи. Його лірика глибока. Безкрайнє горе і радощі поета. Це його муки, його нестерпний біль... Слова не мусять виголошуватися байдуже, спокійно. Вони мусять, як пісня, литися з ваших уст зі сцени, але не можна виспівувати, декламувати. “Слова” – це музика в своєму ритмічно-мелодійному звучанні. <…> Пристрасно живете, – казав Лесь Степанович, – виголошуючи слова чи навіть мовчки рухаючись по сцені. Ви живете разом з героями поета, з самим Шевченком. Рухатися маєте, як вітерець легенький. Ваша хода пластична, але без балету, то й одягнені ви в легенькі, світлого полотна свитки, підперезані синіми

---

[16] Струхманчук Я. “Гайдамаки” на сцені пролетарського театру / Я. Струхманчук // Вісті. – Умань, 1921. – 27 груд.

[17] [Коряк В.]. Шевченкові “Гайдамаки” / Avanti // Вісті. – Умань, 1921. – 27 груд.

[18] Нотатки до вистави “Гайдамаки”, записи і зарисовки мізансцен режлаборанта вистави Л. Дубовика зберігаються в Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України, архів Л. Дубовика, інв. № 7321. *(Прим. ред.)*.

окравками з легкого краму. В легеньких, щоб не чути було ходи, з сірого ж полотна постолах – ходите, немов пливете. Перуки з довгою заплетеною косою, в кінці без стрічки. На голові стрічка активного кольору: червона, зелена, вишнева, синя, малинова"[19].

Першим виконавцем ролі Гонти у спектаклі був Іван Мар'яненко. Актор прийшов до неї, вже маючи значний досвід роботи над історичними образами.

Призначення Мар'яненка на цю роль, що має глибоке ідейне й емоційне навантаження, на якій фактично будується кульмінація вистави, не було випадковим.

На думку режисера, майстерність акторів мала базуватися на тісному зв'язку кращих традицій театру корифеїв і новітнього революційного мистецтва. І. Мар'яненко зумів створити сценічний характер, який став взірцем акторської майстерності.

Гонта-Мар'яненко з'являвся на сцені тричі. Вперше – в епізоді "Бенкет у Лисянці".

...Гайдамаки святкують перемогу. Відразу впадає в очі красива статурна постать Гонти – Мар'яненка, що стоїть на верхньому станку. Спокійна, мовчазна, сповнена внутрішньої сили, вона вирізняється на тлі живої, рухливої гайдамацької маси. Скупі, але широкі жести, короткі владні репліки відразу примушують повірити в уміння Гонти керувати повстанцями.

А в сцені "Гонта в Умані" глибина переконання, сила характеру героя перевіряється в трагічному зіткненні почуттів обов'язку перед громадою і любові до синів. Ця сцена була побудована актором в широкому діапазоні емоцій, думок. Вражали перепади від пекучої ненависті до ніжної батьківської любові. Його голос полонив переходами від затамованого шепоту, од якого ставало моторошно, до драматичних інтонацій несподіваної сили, що передавали нелюдську муку Гонти.

У наступній сцені – Гонта наодинці зі своїми почуттями, зі своїм горем.

Повільно спускається актор з помосту. Вдивляються в його постать "Десять слів поета":

А хто такий
У чорній кирею
Через базар переходить?..

Стиха, ніби тамуючи біль, мов важкі краплі, падають слова, повні розпуки:

Сини мої, сини мої!
На ту Україну
Дивітеся: ви за неї
І я за неї гину.

У глибокій скорботі Гонта-Мар'яненко уклякає перед трупами синів, накриває їх червоною китайкою і сумно, майже спокійно говорить:

---

[19] Миргород Т. Пам'яті друга (Спогади) / Т. Миргород (Рукопис зберігається в автора.).

Та хто поховає?
Гайдамаки!

Та ось він випростовується, і в голосі вже звучать знайомі владні ноти:

...Піду ще раз.
Ще раз погуляю!

Швидко й впевнено піднімався Гонта-Мар'яненко помостом, кидав останній погляд на синів і рішуче виходив зі сцени. І в пам'яті глядачів герой народного повстання залишався людиною незламної волі, справжнім ватажком знедолених.

І. О. Мар'яненко творив глибоко реалістичний образ, близький пролетарським бійцям, що сиділи в залі. "Ось коли ми відчули справжній зв'язок із глядачем! – писав згодом І. О. Мар'яненко. – Настрій Шевченкових "Гайдамаків" ...був співзвучний нашому часові і відповідав почуттям народу. Червоноармійці-глядачі під впливом вистави хапалися за нагани і шаблі, готові негайно кинутись на ворога. Таке реагування маси в тисячу людей передавалось нам, наснажувало нас, а наш настрій, вкладений в поетичне слово, в мистецьку форму, знову збурював перепону рампи і знову, збагачений і збагачуючий нас, повертався назад. Рампа зникла. Сцена і зал злилися в єдиному пориві. Це були творчі вершини, що роблять нашу професію цікавою, цінною і вічною. Кожен з нас почував себе не просто актором, який присвятив себе сцені з любові до мистецтва, а передусім актором-громадянином, актором-бійцем, учасником всенародної боротьби з ворогом якщо й не з гвинтівкою в руках, то з гнівним, пристрасним словом. Це було велике щастя, це було те, ради чого варто жити й працювати"[20].

У ролі Залізняка на прем'єрі виступив Данило Антонович. То була перша велика й відповідальна робота молодого актора, що на довгі роки ввійшла в творчий актив митця.

Незважаючи на те, що Залізнякові у виставі приділено порівняно небагато місця, Д. Антонович зумів створити образ народного ватажка, сповнений сили й мужності, революційної пристрасності, який полонив своєю людяністю. Ось як він згадує про свою роботу:

"Над образом Залізняка ми з Курбасом довго працювали. Олександр Степанович підкреслював, що Залізняк, який очолив боротьбу за визволення від поневолення польськими магнатами, – людина з селянського середовища, кращий представник народних мас. Домагаючись портретної подібності цього народного месника, Курбас вимагав грати Залізняка таким, яким він зберігався в історії і пам'яті народу, але "осучаснити" внутрішній зміст образу. Адже і в час постановки "Гайдамаків" на сцені театру під Києвом стояли війська білополяків, тому треба особливо пристрасно передати ненависть Залізняка до гнобителів"[21].

---

[20] Марьяненко И. Искусство – народу / И. Марьяненко // Красное знамя. – 1957. – 18 декаб.

[21] Антонович Д. Митець, громадянин / Данило Антонович // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 118.

Образові Яреми в Шевченковій поемі притаманна романтична піднесеність. Саме так і вирішили його режисер Л. Курбас та перший виконавець ролі Фавст Лопатинський. Це був образ сердечної, а разом з тим сильної і мужньої людини.

Переродження Яреми після того, як він став гайдамакою, Лопатинський передавав завдяки чіткій, упевненій мові, пластиці, котрі він довів до цілковитої викінченості.

Першою виконавицею ролі Оксани була Валентина Чистякова, яка до вступу в колектив Молодого театру вчилася в школі відомої балерини Б. Ніжинської. Мовою руху, жесту актриса зуміла сказати глядачеві більше, ніж великими, просторими монологами. Прекрасний приклад цього – картина зустрічі Оксани з Яремою.

Легка, стрімка, світла від щастя, Оксана-Чистякова наче злітала на станок. І далі, як згадують сучасники, вже не помічаєш, чи говорить вона слова. Великі, красиві, натхненні очі артистки розповідали значно більше. Кохання світилося в кожному жесті тонких, ласкавих рук:

– Серце моє, доле моя!

– Соколе мій милий! Мій...

А словом Чистякова теж володіла прекрасно. У сцені з черницею в Лебедині вона цілком уникала мелодекламацій, а підкоряла своєю щирістю, глибиною почуттів.

Наприкінці 1920 року в Умані, в Державному мандрівному зразковому театрі НКО УРСР, відновлену виставу "Гайдамаки" грали здебільшого для частин Червоної Армії. Склад театру дещо змінився, тому довелося ввести нових виконавців: Лейбу грав В. Калин, а згодом – Ф. Лопатинський; роль Яреми було передано Г. Ігнатовичу; 1-ше слово виконувала Р. Нещадименко. Саме цього часу стосуються спогади про неї Л. Болобана:

"Завжди тиха, мовчазна, самотня, Нещадименко, коли виходила на сцену, якось виростала і створювала образи несподіваної сили й глибини. Особливого звучання набули в її виконанні Шевченкові вірші: вже скільки років минуло, а її заспів 1-го слова поета у "Гайдамаках" і по сей день бринить у мене у вухах" [22].

Тоді ж роль Гонти перебрав на себе Лесь Курбас. Колишній актор "Березоля" Г. Ігнатович згадує:

"Курбас грав Гонту, звичайно, відмінно від Мар'яненка. Ні голосом, ні постаттю вони не були подібні. Тому й образ був побудований інакше. Трагічні сцени Курбас проводив надзвичайно насичено, дуже добре подавав віршований текст. У сцені, де Гонта ховав своїх дітей, особливо мені запам'ятався один жест. Після слів "Простіть, сини! Я прощаю, що ви католики" Гонта одним широким жестом закривав голову й обличчя киреєю. І на тлі козачка в музиці й заграви на заднику, при безлюдній сцені ця уклякла постать з закритим киреєю обличчям,

[22] Болобан Л. Від Молодого театру до Кийдрамте / Леонід Болобан // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 114.

як скульптура – втілення жалоби, втілення найвищої міри людського горя робила на глядача велике враження”[23].

Інсценізація Шевченкової поеми “Гайдамаки” має велику сценічну історію. У театрах, керованих Лесем Курбасом, вона жила з 1920 по 1930 рік.

Участь у “Гайдамаках” стала мистецькою школою для всіх творців вистави. Кожен образ, кожна мізансцена, кожна інтонація були знайдені акторами разом з Курбасом. Саме ця постановка згуртувала театральний колектив, надала його роботі революційного напрямку, довела життєздатність мистецького кредо Леся Курбаса.

[23] З листа Г. Г. Ігнатовича до Г. Довбищенко та М. Лабінського від 19 грудня 1969 року.

Наталія ЄРМАКОВА

КИЙДРАМТЕ[1]

“Гайдамаки” справили значний вплив на культурну свідомість сучасників, обнадіяли щодо можливості рішучіших змін у житті національного театру. Втім, навіть у колективі, де вистава народилася, не було умов для стрімкого розвитку – експериментів, навчання. На думку одного з учасників подій, “неможливість для Олександра Степановича нових серйозних досягнень у рамках “коаліційного” театру, складеного з акторів різних, часом діаметрально протилежних уподобань”[2], спонукала його братися за організацію ще одного мистецького осередку, викликаючи тим ентузіазм учнів: “Для нас, студентів, це було сигналом, щоб знову взятися до студійних робіт. Знайшли приміщення для вправ, відновили заняття з пластики, постановки голосу, гриму тощо і досягли врешті найголовнішого: Олександр Степанович знову почав проводити з нами свої улюблені етюди з мімодрами. <...> Виникла, зокрема, думка, щоб залишити столицю і розпочати роботу спершу на периферії, а зміцнивши свої сили й підготувавши нові постановки, повернутися до Києва”[3].

Голод, економічна скрута, реально загрожуючи життю, підштовхнули цей гурт знехтувати забороною В. Затонського полишати місто й виїхати до Білої Церкви у липні 1920 року в статусі Київського драматичного театру (Кийдрамте). Трупу складали колишні молодотеатрівці: В. Василько, П. Долина, В. Калин, І. Левченко, Ф. Лопатинський, Р. Нещадименко, А. Смерека, В. Чистякова, Л. Болобан, К. Грай, Г. Ігнатович, Л. Липківський, М. Марич, В. Онацька, Л. Предславич, до яких приєдналися шевченківці Л. Гаккебуш та Д. Антонович й щойно прибула акторська подружня пара з Галичини – Г. Бабіївна та Я. Бортник.

Украй важка дорога мало не спричинила трагедії. “Їхали ми з Києва щось біля тижня, – писав В. Василько. – Коли дісталися Фастова, запросили лікаря оглянути двох наших хворих артисток. Лікар, оглянувши їх обох, сказав, якщо ми будемо їхати в такому стані (голодування) і темпі, то він не певен, що ми довеземо цих товаришок до Білої Церкви. Вони були в стані гострої дистрофії від голодування в Києві”[4]. Колектив короткий час працював у Білій Церкві, а з вересня 1920 до квітня 1921 року – в Умані. Спроба осісти влітку в Харкові була

---

[1] Друкується вперше *(Прим. ред.)*.

[2] Болобан Л. Від Молодого театру до Кийдрамте / Леонід Болобан // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 109.

[3] Там само. – С. 110.

[4] З листа В. Василька до автора від 8 червня 1969 року (Зберігається в архіві Єрмакової Н.).

невдалою – частина трупи її полишила, а решта акторів виїхала до Білої Церкви, звідки вже восени очолювана Л. Курбасом молодь повернулася до Києва.

Відповідно до юридичного статусу театру – товариство на паях – заробіток акторам виплачували в марках. Він був такий мізерний, що цілком закономірно до Правління колективу час від часу надходили такого роду заяви: "З огляду на те, що я при сучасній дорожнечі не можу прожити з сином на марки, які я отримую від Товариства як актриса, прошу дати мені ще яку-небудь технічну посаду, яка б не заважала моїй акторській професії"[5].

Жалюгідний матеріальний стан трупи спонукав Л. Курбаса до компромісів. Так, поруч "Гайдамаків", молодотеатрівських "Едіпа-царя", "Молодості", "Горя брехунові", "Вертепу", "Тихого вечора", "Чорної Пантери і Білого Медведя", "Зіля Королевича" в репертуарі час від часу з'являлися й поспіхом зроблені вистави. Афіша від того виглядала строкатою, унеможливлюючи визнання художньої програми театру.

Негаразди кочового життя стали на заваді планам Л. Курбаса, проте не змусили відмовитися від регулярного фахового навчання, в чому якраз і полягала його стратегія. Й. Шевченко, називаючи початок 1920-х років "антрактом" між Молодим театром і "Березолем", мав усі підстави твердити: "У "Кийдрамте" йшов процес поглиблення й розроблення мистецьких принципів "Молодого театру". Тут, зокрема, точніше вже накреслюються основи виховання актора-виконавця нового театру, бо в "Молодому театрі", що встиг поставити перед собою тільки загальні проблеми театральної науки, цю спеціальну галузь майже не зачіпалося. І коли сьогодні вже можна говорити про те, що "Березіль" має власну оригінальну систему гри актора, що відрізняє його акторів од акторів інших театрів, то цю роботу розпочато саме у "Кийдрамте"[6].

В практиці гурту, обтяженого хронічною матеріальною скрутою, пріоритетним лишалося творче вдосконалення актора. Л. Курбас, за згадкою одного з учнів, "щоразу "вторговував" собі дні чи навіть години для студійно-лабораторних етюдів. А якось запропонував нам піти на риск – цілком зупинити на два-три тижні вистави, щоби підготувати за цей час новаторську постановку, яка, мовляв, піднесе наш колектив на вищий щабель театрального мистецтва"[7]. Паралельно він залучав до педагогічної праці Ф. Лопатинського, В. Чистякову, Г. Ігнатовича, Я. Бортника, В. Василька, а останньому допоміг зважитися на режисерський дебют.

Зміст, сенс, атмосфера праці окрилювали молодь, долучення до різних форм театральної практики гартували їхню творчу спроможність. А те, що лідер

---

[5] Звернення Л. М. Гаккебуш до Правління Кийдрамте [Рукопис] // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Фонд Л. Гаккебуш, од. зб. 5522.

[6] Шевченко Й. Сучасний український театр : збірка ст. / Йона Шевченко. – Харків : ДВУ, 1929. – С. 29–30.

[7] Болобан Л. Від Молодого театру до Кийдрамте / Леонід Болобан // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 113.

трупи не втомлювався відкривати перед ними ширші мистецькі обрії в ситуації дефіциту національних педагогічних та режисерських кадрів, позитивно впливало на мистецьку ситуацію в країні як таку.

Для самого Л. Курбаса настають часи інтенсивних інтелектуальних студій, занурення в теоретичні основи мистецтва, в чому, головно, переконує безцінне джерело інформації – щоденник, уривки з якого, переписані рукою М. Верхацького, дійшли до наших днів. Вони справляють неабияке враження розмаїттям духовних зацікавлень, поглибленою увагою до фундаментальних проблем художньої культури, коли поруч з висвітленням суто театральних подій знаходимо роздуми над феноменами "краси", "музики", "літератури", "слова", "емоції", "настрою", "ритму", "стилю" тощо.

Поміж численних об'єктів уваги Л. Курбаса на особливу роль претендували ті, що стосувалися мотивації творчого "висловлювання". Адже, з одного боку, вони позначали індивідуальну неповторність митця, а з іншого – перспективи розвитку сценічного мистецтва в цілому.

У розмірковуваннях над долею української сцени митець виходив з ідеї контекстуальності її природи та підпорядкованості форм існування загальним законам культурного руху. Життя театру поставало в його уяві зумовленим довготривалими соціокультурними процесами. Втім, констатацією проблем, раніше накопичених українською сценою, Л. Курбас не обмежувався, маючи намір їх розв'язати. Приміром, стверджуючи, що "старий театр "нутра" тим не мистецький, що почування, котре є стимулом усіх мистецтв, значить, і театру, зробив своїм засобом"[8], – він одночасно визначав власні завдання: "Те, що колись великі давали несвідомо, це ми мусимо дати в досконалішій формі і свідомо. В цьому розрішення театральної кризи поміж великим минулим, невідомим будучим і сірим сучасним"[9].

Схожим був його підхід до проблеми новаторства. На його думку, найрадикальніші мистецькі ідеї – закономірний результат художнього процесу, а не чиясь "забаганка". Ці погляди, відбиті у щоденникових записах початку 1920-х років", дозволяють наблизитися до розуміння мистецької стратегії майстра, яку він "виношував" упродовж свого життя.

На першу позицію режисер-реформатор слушно висунув розбудову інтелектуальних підвалин українського театру, через нерозвиненість яких помітно гальмувалися інтегративні процеси – конче важливі для національної культури. Ґрунтовна оцінка особливостей ґенези сценічного мистецтва добре прислужилася Л. Курбасові у визначенні власного плану дій, який передбачав суттєве формальне вдосконалення практики театру. В щоденниках зазначено: "Форма – це те нове, організаційне, що внесено мистецтвом у матеріал у згоді з прикметами матеріалу, з законами творчості і сприймання для розв'язання організаційних і ідеологічних завдань, які стоять перед мистецтвом. Зміст – ті елементи свідо-

[8] Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Фонд 42, од. зб. 49.

[9] Там само.

мості, які митець зорганізувавши у себе, дальше через зорганізований матеріал організує у сприймаючих. Мистецтво без форми – труп, без змісту воно – технічна організація речей"[10].

У характері словесного виразу відчувається чимала енергія, яку лише підсилює афористична манера викладу. Здебільшого ці тексти заторкували фундаментальні художні проблеми, для позначення яких Л. Курбас не зрідка вдавався до парадоксів. Він, приміром, стверджував: "Стилю п'єси нема. Це – самообман. Стиль – це ми"[11]. Або: "Стиль – це означає бути в злагоді з матеріалом"[12]. Навіть без уточнень, розлогих словесних формул зрозуміло: автор схильний крізь цю "призму" розглядати основні механізми творчого акту, виявляючи зв'язок мистецького "волевиявлення" художника та естетичних домінант художнього процесу в цілому, про що, насамперед, свідчила практика Молодого театру.

Серед пріоритетів його естетики поважне місце належало ритму – базовому чиннику його концепції театру, що тоді активно формувалася. Щоденники фіксують наростання уваги до проблеми стилю, через яку він дивиться на різноманітні речі: поезію, музику, красу. Приміром: "Краса там, де є яскравий ритм <...> Краса є там, де є близькість до органічної цілості в пов'язанні груповому – тіл (ритмів у ритмі), ліній (у ритмі)"[13]. З наведеного випливає: мистецтвом для нього був лише той творчий акт, який дозволяв "засобами розміру, ритму і т. п. добитися у іншого активності в напрямку інтуїтивного схоплення і переживання речі, вираженої в символі, якою вона є в суті, – в космічному, якою вона є в нас"[14]. Власне, ритм у свідомості Л. Курбаса набув, у тому числі, рис універсального засобу унаочнення принципів художнього мовлення митця.

Щодо соціальної детермінації творчості, то один із записів березня 1921 переконує: автор визнавав за ідеологією право впливати на лише на "зміст", а й на "форму" мистецького твору. Тут його логіка – прямолінійна і навіть спрощена – видається запозиченою у пролеткультівської риторики: "Сучасне мистецтво творили для себе ті, що не працювали. <...> І ритми бралися з їхніх будуарів, салонів, курортів, а потім – із міщанського інтелігентського буття, тем і проблем, що цікавили їх. Будучий устрій <...> всі працюють – верхів немає. Вираз свій у мистецтві знайдуть ті ритми, що криються в основі соціалістичного побуту, який тільки буде. Основа його – праця; значить, ритми праці"[15]. Втім, практично в сусідньому рядку, зважившись невідворотні "наслідки" такого розвитку подій, він робить досить несподіваний як для "зачину" висновок, віддаючи перевагу

---

[10] Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Фонд 42, од. зб. 49.

[11] Там само.

[12] Там само.

[13] Там само.

[14] Там само.

[15] Там само.

зовсім іншим цінностям: “Після покоління, вихованого в соціалістичному дусі, в комуністичній державі праця не буде єдиним, чим живе людина, як не була і не буде ніколи. Праця для чого? Дух іде вперед, дух людства”[16].

Отже, Л. Курбас визнавав першість духовної мети творчості, хоча й не заперечував політичної детермінації мистецтва. Більш того, нещодавно набутий досвід змушував його формулювати власну позицію з урахуванням панівних соціальних ідей, врешті – передбачати їхній вплив на долю театру. Втім, у Кийдрамте йому головним чином доводилося перейматися повсякденними проблемами колективу, чиє напівголодне існування викликало серйозне занепокоєння. Слід було запобігти притлумленню творчого ентузіазму, чималих сил вартувало налагодження фахового навчання. Крім того, саме тоді з усією гостротою на порядку денному постала проблема діалогу з публікою.

Свого часу в естетично складніший період, схоже завдання вирішував Молодий театр, якому належало “переконати” публіку у важливості своєї художньої місії і тим підтримати в ній віру в реформування національної сцени. Довкола вирувало багате на події мистецьке життя, позначаючись на смаках театрального загалу. Тож молодотеатрівці, аби зробити свої мистецькі пропозиції художньо привабливими та переконливими, мали знайти в тих процесах власну “нішу”.

В Кийдрамте фактично тому самому гуртові доводилося розв’язувати аналогічну проблему, зважаючи на потреби жителів містечок, навіть сіл, чиї смаки помітно відрізнялися від запитів публіки великого культурного центру. Ігнорувати такий стан речей не випадало. Історичний момент вимагав корекції курсу, і робити це доводилося “на марші” – часу на перебудову не залишалося. Було б помилкою говорити в цьому випадку про “однорідність” глядацького загалу, тим паче – невисокий рівень мистецького запиту всіх верств публіки. Врешті, й у Білій Церкві й в Умані навіть за часи революції та громадянської війни не вщухав інтерес громади до культури й мистецтва, діяли окремі творчі інституції, в тому числі й театральні трупи. Про все це можна дізнатися зі спогадів М. Бажана, П. Коваленка, А. Чужого, Н. Суровцевої.

Щодо Кийдрамте, то в його діяльності чим далі дужчають ознаки нової стратегії Л. Курбаса, ґенеза якої сягала Молодого театру, коли саме з фаховим навчанням очільник колективу пов’язував неминучий “прорив” до нової художньої якості театральної праці. Тоді естетичне оновлення національної сцени помітно прискорилося, в тому числі й через залучення до педагогічної та режисерської праці акторської молоді. Однак у Києві піклування про фахове “переоснащення” мало, сказати б, доцентрове скерування – йшлося ж бо про “власний вжиток”. У Кийдрамте, натомість, посилюються відцентрові тенденції. Л. Курбас, не покладаючись лише на ефект від споглядання вистави, вдався до художнього виховання публіки у спеціальних культурно-освітніх закладах, до співпраці з якими він та його учні або залучалися, або самі інспірували їхнє постання (відомо про кілька таких осередків).

---

[16] Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Фонд 42, од. зб. 49.

З хронології життя та творчості Л. Курбаса (складеної за участі В. Василька), інших джерел відомо про дві білоцерківські та три уманські студії. Щойно прибувши влітку 1920 року до Білої Церкви, Л. Курбас "очолив театральні курси при Політосвіті <...>, де актори Кийдрамте вели спеціальні заняття з гриму, художнього слова, пластики. Особливим успіхом користувалися лекції й бесіди Курбаса про основи акторської майстерності"[17]. Повернувшись до Білої Церкви з Харкова, він "зразу ж відкрив студію. <...> Тут провадилися щоденні вечірні заняття за заздалегідь складеною програмою. <...> Силами студійців було поставлено уривки з п'єс "Ромео і Джульєтта", "Макбет" і спектакль "Змова Фієско в Генуї"[18].

Уманський досвід виявився дещо інакшим – крім навчання акторів, Л. Курбас готував режисерів-інструкторів для самодіяльності. Водночас, у жовтні 1920 року він заснував студію при Кийдрамте, а в грудні – при Радпрофі, яка не припиняла роботи і після від'їзду театру. В щоденниках студії відбита досить симптоматична картина життя закладу з амбітною й оригінальною програмою, про що з захватом писала Н. Суровцева, наводячи рідкісні, збережені часом записи. Так, приміром, 28 вересня 1921 року ухвалили: "Давати щодня написану на папері тему для мімодрам, інсценізацій". На цьому ж засіданні головою студії обрано Бажана. Ознайомлюють Раду з інструкціями Л. Курбаса й ухвалюють: "перевести в життя все, що т. Курбас проголошував, себто: проводити лекції, мімодрами, помимо лекцій Предславича, в яких працювали над ритмом, лінією. Організувати гуртки по студіюванню історії мистецтв, теорії мистецтв, теорії музики. Праця в гуртках іде шляхом читання рефератів, диспутів та практичних вправ, заснувати гуртки загальноосвітні по таких предметах: Всесвітня історія (сюди входять історія культури та історія релігії, філософії, психології, природничі науки, соціальні науки та мови, організувати журнал"[19].

Така мистецька політика стає нормою життя всіх очолюваних Л. Курбасом колективів. Навертаючи до творчості найширші кола глядачів, він прищеплював їм смак та інтерес до новаторських шукань українського театру, формуючи особливий тип культурного середовища. Розпочатий у провінції процес згодом вже у Києві набрав свого викінченого вигляду в діяльності Мистецького Об'єднання "Березіль" (МОБ) у періоді між 1922 та 1926 роками. Його початковий етап припав на добу Кийдрамте, що знаходить підтвердження у свідченнях тогочасної преси, мемуарах свідків та учасників подій, щоденниках самого Л. Курбаса.

Стосовно відгуків публіки на вистави Кийдрамте, то вони, звичайно, його цікавили в, сказати б, прагматичному сенсі, як орієнтир для визначення "логіки компромісів". Але існували й інші, важливіші мотиви. Тож для початку він розмежував публіку на окремі групи, щоби краще розібратися в особливостях реак-

---

[17] Шмаїн Х. Режисер, педагог, учений / Ханан Шмаїн // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 135.

[18] Там само.

[19] Суровцева Н. Лесь Курбас і театр (1917–1927–1937) / Н. Суровцева // Слово і час. – 1990. – № 5. – С. 62–63.

цій та естетичних пріоритетів кожної. Висновки, на які він спромігся, вплинули на його власну тактику: "<...> не вільно брати собі п'єс дохло-інтелігентних. Напружені, наївно зацікавлені, добрі обличчя селян і робітників набувають виразу розчарування. Так боляче за них. Селяни куди інтелігентніша і культурніша публіка, аніж червоноармійці або взагалі міська "сіра" публіка"[20].

Виваженість і самокритичність цих думок пересвідчує в розвиненому почутті відповідальності. Очевидно, що Л. Курбас добре усвідомлював власну роль у розбудові національної культури і ширше – культурної самосвідомості глядачів. Свідченням цього є, приміром, запис, приурочений до переїзду колективу з Білої Церкви до Умані: "Були такі, що плакали за нами, були такі, що тільки наші вистави зробили їх свідомими українцями. Політика залежить від державних мужів майже стільки ж, скільки погода від астрономів"[21].

Разом із посиленням інтересу до нової публіки активізується увага Л. Курбаса до "перетворення" – "ферменту" запуску механізмів асоціювання. Постала тоді мистецька ситуація сприяла поглибленому осмисленню природи цього феномену, на що вказує характерний запис: "<...> реагують перш за все на рух. Рух, рух і рух! Щира, драматична – ще більше! трагічна інтонація змушує залу завмирати цілком"[22]. Поруч у щоденнику знаходимо відповідний висновок: "Більш, ніж коли-небудь, вірю в успіх Шекспіра на селі. Про Мольєра нічого казати"[23].

Цілком можливо, що тут засвідчено намір відновити працю над драматургією великого англійця, розпочату підготовчою роботою над "Ромео і Джульєттою" ще у Києві. Щоправда, у 1920 році режисер обирає для опрацювання "Макбета" (переклад П. Куліша).

Ім'я Шекспіра неодноразово з'являлося на сторінках щоденника і до прем'єри "Макбета", і після неї. Спочатку йшлося про самий лише намір: "Поставимо Шекспіра impressio". Пізніше Л. Курбас у лаконічній формі заперечував натуралістичні засоби сценічного розв'язання спадку драматурга. Врешті, майже через півроку по прем'єрі він, обмірковуючи перспективи подальших постановок цих творів, демонструє більш ґрунтовний підхід до справи: "Шекспір-поет втратить і пропаде (ритміка вірша, вичерпуюче досконала ритміка дії і почувань), коли його грати як "театр", де слова вишиті на канві акторсько-режисерської ритміки дії і почувань. Шекспір-театр втратить і пропаде, коли будувати постановку на досконалій в літературному відношенні ритміці його вірша, дії, образів, почувань. Це буде ложнокласичний "театр" літературних достоїнств. Згадую свій "провал" "Макбета", "Царя Едіпа", почасти "Горе брехунові". Віршована п'єса – це пережиток літературного театру чи театру "неподвижного".

---

[20] Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Фонд 42, од. зб. 49.

[21] Там само.

[22] Там само.

[23] Там само.

Тому з віршем не приходиться рахуватися, оскільки він не став у пригоді виявленню театральної ритміки того ж самого завдання. Тільки во ім'я цього треба з авторами тієї міри, що Шекспір, не рахуватися. Або театр, або література. Шекспір у літературному відношенні досконалий і неперестежимий, а на театральну мову його допіру треба перекладати"[24].

Вочевидь, практична зустріч із творчістю драматурга змусила Л. Курбаса поновому поглянути на весь комплекс мистецьких проблем, які йому видавалися актуальними, врешті – внутрішньо підготувала до поглибленої праці над цим спадком і не лише над ним. Перша така спроба – 1920 року – мала феноменологічну природу, відкривши Шекспірові шлях на український кін. Водночас вона виявила художні пріоритети постановника та ступінь його професіональних амбіцій.

Попри те, що сучасні дослідники неодноразово робили спробу проаналізувати виставу, їм завадив відчутний брак інформації[25]. Сьогодні, приміром, достеменно відомі лише відгук О. Слісаренка у Вістях Київського губревкому, датований 27 серпня 1920 року, та малюнки І. Кулика й Я. Струхманчука зі зображенням центральних персонажів "Макбета". Цю невтішну картину дещо "виправляють" частково збережені щоденники В. Василька та його спогади "Театру віддане життя" (1984), які, правда, побачили світ через дванадцять років після смерті автора (редакція П. Нестеровського). У 1992 році були оприлюднені листи В. Чистякової до В. Гаккебуш, датовані початком 1972 року, що містять епізоди репетицій "Макбета". Окремі згадки про цю роботу знаходимо в мемуарах учнів митця – "Лесь Курбас. Спогади сучасників" (1969). Стосовно реакцій тогочасної публіки, то тут першу позицію займає щедрий на подробиці нарис М. Бажана "У світлі Курбаса" (1982), в якому автор не оминув своєю увагою першу українську шекспірівську виставу. На жаль, поет припустився окремих прикрих помилок, приписуючи цій постановці ознаки іншого "Макбета" 1924 року. Приміром, він згадує про "листи фанери, що спускалися з колосників. На них було написано: "Табір біля Форресу", або "Інвернес. Замок Макбета", або "Замкові ворота" – і так при кожній зміні місця дії"[26], чого не було у білоцерківській постановці. Втім, попри те, що на інформаційну точність його мемуари не претендують, на пам'ять митця цілком можна покластися, коли йдеться про

---

[24] Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Фонд 42, од. зб. 49.

[25] Див.: Кузякина Н. "Макбет" Шекспира в постановках Леся Курбаса / Н. Кузякина // Пьеса и спектакль : сб. ст. / отв. ред. А. З. Юфит ; ред.-сост. Е. С. Калмановский. – Ленинград : ЛГИТМиК, 1978. – С. 50–66; Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас / Ю. М. Бобошко. – Київ : Мистецтво, 1987. – 197 с.; Чечель Н. Українське театральне відродження : Західна класика на українській сцені 1920–1930-х років: проблеми трагедійності вистави / Н. Чечель. – Київ : Наук. думка, 1993. – 144 с.; Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – Київ : Факт, 1998. – 470 с.; Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса / Г. Веселовська. – Київ : [б. в.], 2004. – 319 с.; Макарик І. Перетворення Шекспіра : Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років / І. Макарик. – Київ : Ніка-Центр, 2010. – 348 с.

[26] Бажан М. Твори : у 4 т. / М. Бажан. – Київ : Дніпро, 1985. – Т. 3. – С. 284.

емоційну атмосферу – вона суголосна реакціям безпосередніх учасників подій (В. Василька, В. Чистякової, Л. Болобана).

Репетиції розпочалися в Білій Церкві 4 серпня 1920 року, а прем'єра відбулася вже 20 серпня. Її музичний план утворили окремі частини другої сюїти Е. Гріга до "Пера Ґюнта" Г. Ібсена, а візуальне рішення фактично зумовили матеріальні статки. Від В. Василька дізнаємося: "Олександр Степанович запропонував дістати костюми і перуки в костюмерних Києва, а реквізит і декорації виготовити своїми силами. Колектив поділився на три бригади. Одні, під керівництвом Родіона Єфименка, малювали декорації. Другі, очолювані Лесем Липківським, виконували столярні та інші роботи. Треті, під керівництвом Фавста Лопатинського, готували реквізит, зброю. Жінки зшивали і фарбували полотнища. <...> Мені доручили поїхати до Києва і дістати потрібні костюми та перуки, щоправда, без будь-яких коштів. У Наросвіті про наш колектив уже дещо чули. За допомогою Марка Терещенка, який працював в апараті Головмистецтва, Кийдрамте було видано з націоналізованої костюмерної братів Лейферт дві великі корзини костюмів і перук"[27]. Тож глядачі побачили на сцені: "три арки з завісами, а за ними невеликі мальовані задники, що мінялися залежно від місця дії"[28].

В епоху військового комунізму такий стиль вирішення проблем був нормою життя, так само, як і "самодіяльно-студійні" підходи до роботи, коли, з одного боку, нестримний ентузіазм, а з іншого – брак коштів змушували подеколи обходитися без фахівців. Не уникнув цієї долі й Кийдрамте. Характерну ситуацію наводить П. Коваленко: "Костюми для гоголівського "Одруження" були виготовлені з мішковини, обшиті блискучим позументами та золоченими ґудзиками. "Мірандоліну", наприклад, театр виставляв у суконних та вельветових ліврейних камзолах, вивезених з білоцерківського фамільного гардеробу графів Браницьких, а фіжми для Мірандоліни-Чистякової довелося шити з фабричного бязевого простирадла та з мішків з-під цукру"[29].

Учні Л. Курбаса взялися за роботу над "Макбетом" з ентузіазмом, що викликав згадку про репетиції "Едіпа-царя". Всі перебували під сильним впливом заклику вчителя до самовідданості: "Хто розуміє весь жах такої гри слів: "Шекспір перший раз – "Макбет" – з 5 репетицій", той не пожаліє поту і однієї-двох безсонних ночей для добра великої нашої справи. Закликаю до найбільшої енергії, підйому, твердості. Всі за всіх! Всі за спектакль! Не ждіть, поки вам роботу дадуть в руки. <...> Робимо велике історичне діло для українського театру і культурне діло! Всю свою душу і енергію киньте в вогонь творчої праці над "Макбетом"[30]. Полум'яні слова наснажували акторів, переважна частина яких мала за плечима дорогоцінний досвід опрацювання іншого світового шедевру – трагедії Софокла.

---

[27] Василько В. Театру віддане життя / В. Василько. – Київ : Мистецтво, 1984. – С. 178.

[28] Там само. – С. 179.

[29] Коваленко П. Шляхи на сцену / П. Коваленко. – Київ : Мистецтво, 1964. – С. 18.

[30] Відозва до учасників "Макбета" [Рукопис] // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Фонд Кийдрамте, од. зб. 8544.

Щоправда, цього разу на довготривалу підготовку розраховувати не випадало, через що навіть сам режисер переймався сумнівами стосовно художньої вартості власної роботи. Це питання і нині лишається відкритим. Утім, окремі прямі й опосередковані свідчення дозволяють, зважаючи на контекстуальну природу режисерського театру Л. Курбаса, зробити деякі висновки.

Почати з того, що програмно "Макбет" тяжів до "Едіпа-царя" та "Гайдамаків", складаючи разом із ними триетапне явище (обмежене періодом між 1917 та 1920 роками), коли Л. Курбас висунув нову для української сцени концепцію людини[31]. В попередній період такий герой на українському кону лише зрідка в принциповому сенсі залежав від політики, законів суспільного устрою. Натомість, усіх трьох головних персонажів згадуваних вистав Л. Курбас тлумачив як заручників волі й інтересів суспільства. Це створювало трагічну колізію, прирікаючи героїв на протистояння з оточенням, що мало для них катастрофічні наслідки. Крім того, акцентування концепції людини вказувало на помітне зміцнення позицій режисерського театру – унаочнювався зв'язок між концепціями особи та вистави.

Ще в "Едіпі-царі" Л. Курбас ретельно загострював драматичне протистояння героя та маси, водночас витлумачуючи сценічну поведінку хору як "віддзеркалення" внутрішньої боротьби героя. Композиційним центром вистави він зробив інтимний світ фіванського царя, чия індивідуальна воля не здатна була протидіяти "приписам" не лише долі – фатуму, але й очікуванням фіванського народу. В "Гайдамаках" Гонта теж поставав ніби розірваним навпіл – його сумління, совість, самоусвідомлення зазнавали тиску суспільних інтересів, спричиняючи моральну та духовну деструкцію. Тому, на вимогу оточення, він вчиняв жахливий злочин проти людяності й власної душі.

Нарешті Макбет – ще один варіант особистості, чий внутрішній світ спотворений культом сили й сваволі, вкоріненим у суспільну свідомість як "норма" життя. Саме це у виставі Л. Курбаса штовхало героя на безкарні злочини. Від сцени до сцени, зазнаючи саморуйнації, він втрачав природне самобутнє "я" не лише через власний егоїзм, а й через моральне здичавіння суспільства.

Програмний зміст центрального образу визначав і засоби його сценічного розв'язання. В цьому сенсі впадає в око спільний підхід Л. Курбаса до кожної з трьох вистав – єдність естетичного прийому найперше свідчила на користь їхнього концептуального зближення. Взяти, приміром, молодотеатрівського "Едіпа-царя", де відтворення внутрішньої боротьби героя покладалося, крім усього, на хор, чия пластика, мовно-інтонаційні обертони позначали зрушення в свідомості Едіпа. Десять слів поета, в свою чергу, відбивали внутрішні боріння Гонти. В обох цих роботах побудова образу в, так би мовити, прагматично-технологічному сенсі здійснювалася шляхом залучення цілого гурту виконавців, а в сенсі формальному – через опосередкування внутрішніх процесів процеса-

[31] Більш докладно див.: Ермакова Н. Он должен был погибнуть / Н. Ермакова // Театральная жизнь. – 1993. – № 10. – С. 27.

ми зовнішніми за "посередництва" кількох осіб, а не однієї. Недаремно засоби образного мовлення, до яких вдавався режисер, належали арсеналу умовного театру, мали узагальнюючий характер і були контрапунктними для, головним чином, психологічно достовірно окресленої постаті центрального персонажа, а всі сукупно – вони утворювали образ Макбета. Цей принцип, започаткований у Молодому театрі, Л. Курбас розвиватиме надалі, й за три роки він (принцип) досягне естетичної кульмінації в "Джіммі Гіґґінсі".

Тож, приступаючи 1920 року до постановки "Макбета", Л. Курбас розглядав центрального персонажа як систему взаємних "рефлексій" виконавця ролі Макбета та актрис, що грали відьом (В. Чистякова, Р. Нещадименко, В. Онацька) і були, за його визначенням, "внутрішнім голосом" героя. "Шекспірівські відьми – це посталі в людській подобі думки, нездоланні бажання, прагнення, що несподівано заволодівають людиною. Бажання, нібито легкі й солодкі, а водночас, владні, загрозливі..."[32] – так, за згадкою В. Чистякової, Л. Курбас пояснював їхню "місію" в розкритті характеру Макбета. Втім, "семантика" поведінки трьох героїнь була ширшою.

Оскільки режисер вважав зло безособовим, то відьми, за його словами, "образна персоніфікація зла, прагнення до влади через трупи людей і навіть близьких друзів. Відьми – це втілення абстрактного поняття зла в людській подобі. Вони не можуть у жодному випадку відповідати пересічним уявленням, знаним із казок, "страхітливим", носатим, сивокосим й беззубим бабусям"[33]. Відповідно до цих настанов режисер наголошував на їхньому, подиву гідному, протеїзмі. Тож вони були начебто "скрізь і завжди", безугавно змінювали "спосіб існування": "<...> відьми набувають вигляду двох переплетених дерев, <...> відьми застигають на мить, і, кинувшись урізнобіч, падають на землю. Вони ніби перетворюються на сіре каміння – вдягнені відьми в туніки з необарвленої мішковини. Їхні голови сховані, як у черепах <...> Відьми підповзають одна до одної, утворюючи один сірий клубок. <...> Їхні обличчя – маски без виразу. А рухи нагадують про манери "придворних дам"[34].

У світлі запропонованого Л. Курбасом позиціювання Макбета та Відьом особливого значення набувала їхня провокативно-"театральна" поведінка, підступна "гра", що затягала героя в пекельні тенета. На нього магнетично діяли несподівані реакції, раптові повороти, різкі зміни емоційних станів таємничих виплодків потойбіччя. Ось відьми з'явилися на кону. "Три жіночі постаті зарухалися на сцені під музику "Ходи" грігівських гномів, неначе уві сні. Руки плавали в повітрі, ніби пробували на дотик, намацували те, що шукали, а знайшовши, вони розглядали це незриме "щось" і з огидою відкидали від себе. <…> В наступній сцені три відьми виходять веселі, мовби напідпитку, радіють, що все

[32] Чистякова В. Главы из воспоминаний / В. Чистякова // Театр. – 1992. – № 4. – С. 80.

[33] Там само.

[34] Там само. – С. 81–82.

відбувається за планом. Підтанцьовують під музику. Перша Відьма тримається попереду й ніби випростовується від люті. Її аж трусить від захвату (“уособлення зла”). Хоча всі три відьми “танцюють”, це не танок. Це радше пластичне втілення перемоги. Якісь “протуберанці”... Підносяться вгору руки... то стрибки на зігнутих у колінах ногах, то кульбіт, то пірует на одній нозі з випростаною прасом іншою ногою. <…> Відьми, тримаючись за руки, спробують утекти. Макбет утримує їх, вимагає пояснень. Але відьми рухами закликають його до мовчання. Їхні жести дуже виразні. Кожна тримає перед обличчям долоні рук, розчепіривши пальці, та похитує руками, ніби хоче сказати: “Тихо! Не треба! Не питай!” Підсміюються зловтішно. <…> Перша відьма, розкинувши руки, мовби розгладжує повітря, збурене духами з підземного царства, зупиняється біля Макбета. Говорить тихо, насміхаючись. <…> На другому побаченні з Макбетом вони більш помітно “матеріалізуються”. Їхній танок стає яскравішим, швидшим, а слова – чіткішими, переконливішими, інтонаційно більш виразними. Нарешті в останній зустрічі з Макбетом вони остаточно розперізуються. Остаточно підкорюють собі Макбета. Його подолано, він – раб злочинів, іграшка в їхніх руках. Відьми зухвало регочуть <...>, бавляться, блазнюють...”[35].

Своєрідності мізансценічному малюнку надавав, передусім, ритм, за яким постановник залишав роль вирішального фактора дії. Саме ритм робив сценічну поведінку відьом вкрай примхливою, звабною. Водночас режисер послідовно їх “знеособлював”, максимально узагальнюючи фігури “віщих сестер”. Таким чином, позбавлені “індивідуальної поведінки, вони створювали єдиний образ “Відьомських яв”. <...> Відьми були розмноженим варіантом певного умовного сценічного вирішення. Безособовість відьом була набутком усіх трьох виконавиць і вимагала особливої техніки”[36].

До пластичної розробки програмної ідеї вистави режисер залучив ученицю М. Мордкіна та Б. Ніжинської – В. Чистякову. Сама вона знаходила багато спільного у вимогах постановника “Макбета” та видатної реформаторки балету, зауважуючи, приміром, що білоцерківські репетиції стали “мовби продовженням занять у Ніжинської”[37]. Аби пересвідчитися у принциповому суголоссі їхніх підходів, досить порівняти настанови Л. Курбаса: “Жодної пластичної “красивості” у рухах відьом, <…> натомість, все мусило лишатися виразним, внутрішньо сконцентрованим і зрозумілим”[38] – з позицією хореографа, озвученою трохи раніше. Остання, за словами В. Чистякової, “обурювалася безпредметною “красивістю” в танці, “красивістю” взагалі. Вчила нас шукати красу навіть у

---

[35] Чистякова В. Главы из воспоминаний / В. Чистякова // Театр. – 1992. – № 4. – С. 81–82.

[36] Гаккебуш В. Рита Нещадименко / В. Гаккебуш. – Київ : Мистецтво, 1983. – С. 33–34.

[37] Чистякова В. Листування з Валерієм Гаккебушем / В. Чистякова // Український театр. – 2006. – № 4. – С. 17.

[38] Чистякова В. Главы из воспоминаний / В. Чистякова // Театр. – 1992. – № 4. – С. 80.

потворності, якщо це було необхідно для "виразності" внутрішнього змісту"[39]. З огляду на те, що, крім авторки цього тексту, безпосереднього впливу Б. Ніжинської зазнали й інші учні Л. Курбаса – Є. Стрєлкова та Н. Шуварська (згодом головний хореограф МОБу (1922 – 1926)) – неможливо буде проігнорувати вплив на березільську школу мистецьких ідей, декларованих одним із найбільших реформаторів світового балетного театру XX сторіччя[40].

Врешті, пластична "лексика" "Макбета" помітно тяжіла до засобів побудови образу хору в "Едіпові-цареві". На відповідний висновок також наштовхують розмірковування В. Чистякової стосовно природи сценічної поведінки окремих персонажів "Макбету": "Ці танцювальні рухи ми не позичали ані з класичного жесту, ані з характерних танків. Це були рухи, подібні до ритмічних фігур Далькроза, модернізовані нами відповідно до нашого розуміння макбетівських відьом"[41].

З точки зору природи дії, законів ритму актори Кийдрамте рухалися в напрямку, ініційованому митцями, які докорінно змінили загальну уяву про сценічну пластику, а відтак інтенсивно вплинули на світовий театральний процес. То ж роботою над "Макбетом" ("Едіпом-царем", "Гайдамаками") Л. Курбас зі своїми учнями, насамперед у сфері тілесної виразності, активізували інтегративні тенденції в національному театрі.

На жаль, про роботу Л. Курбаса – виконавця головної ролі – майже нічого не відомо. Історія нам лишила хіба що однозначне схвалення О. Слісаренка, зроблене невдовзі по прем'єрі. Оприлюднені майже через півсторіччя позитивні відгуки М. Бажана й В. Василька не були конкретизовані з точки зору сценічних подій[42]. Останній з цих авторів у монографії "Театру віддане життя", взагалі обмежився двома реченнями: "З акторів на першому місці був сам Лесь Курбас у ролі Макбета. Його палкий темперамент, гострота мислі, глибоке проникнення у психологію свого героя допомогли акторові розкрити зміст одного з найвеличніших творів драматурга"[43].

На цьому тлі на суттєве увиразнення "акторського портрету" Л. Курбаса-Макбета претендує хіба що запропонований В. Гаккебушем опис однієї зі сцен за участі героя[44]. Втім, згаданий епізод належав радше виставі 1924 року, де

---

[39] Чистякова В. Листування з Валерієм Гаккебушем / В. Чистякова // Український театр. – 2006. – № 3. – С. 18.

[40] Схожі думки висловлює у монографії "Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років" Ірина Макарик, спираючись у тому числі на листування Б. Ніжинської і Н. Шуварської, яке зберігається в бібліотеці Конгресу США.

[41] Чистякова В. Главы из воспоминаний / В. Чистякова // Театр. – 1992. – № 4. – С. 80.

[42] Бажан М. У світлі Леся Курбаса / М. Бажан // Твори : у 4 т. / М. Бажан. – Київ : Дніпро, 1985. – Т. 3. – С. 283–287; Василько В. Режисер – новатор / В. Василько // Вітчизна. – 1963. – № 12. – С. 169–170.

[43] Василько В. Театру віддане життя / В. Василько. – Київ : Мистецтво, 1984. – С. 179.

[44] Гаккебуш В. Рита Нещадименко / В. Гаккебуш. – Київ : Мистецтво, 1983. – С. 27.

Макбета грав І. Мар'яненко. Повертаючись до вистави 1920 року, зазначимо: Л. Курбас тоді міг застосовувати новаторські сценічні прийоми, що, власне, й намагався довести В. Гаккебуш. Схоже припущення знаходимо у Н. Кузякіної: "У цій виставі народжуються й елементи різких, експресивних характеристик, спрямованих проти романтизації образів Шекспіра"[45].

Якщо пристати на цю точку зору, то в подібних спробах Л. Курбас міг спиратися на виконавицю головної жіночої ролі – Л. Гаккебуш, яка тільки-но приєдналася до трупи[46]. В. Чистякова згадувала, що сам Л. Курбас під час об'єднання Молодого й Державного драматичного театрів привернув її увагу до Л. Гаккебуш, яку в "Гайдамаках" призначили на роль Польщі. У Кийдрамте вона вже грає Перше слово поета, а з колишнього репертуару Молодого театру – Йокасту, Марію ("Гріх"). Звичайно, їй випало виконувати головну роль у "Панні Марі", створеній В. Винниченком – її близьким приятелем – спеціально для неї. За його ж таки порадою, обдарована аматорка 1917 року (після короткого навчання у О. Таїрова) дебютує на сцені Національного театру, але досить швидко стає гарячою прихильницею Л. Курбаса, що В. Василько так пояснював: "В особі Олександра Степановича вона бачила високоталановитого режисера-новатора, шукача нових шляхів у театрі, режисера, який був для неї відкриттям, творчою знахідкою з великими перспективами"[47].

Сама Л. Гаккебуш не могла не зацікавити керівника Кийдрамте як представниця рідкісного для українського театру типу актора інтелектуального плану. Унікальна специфіка індивідуальності, згодом розвинена у співпраці з реформатором українського театру, виділяла її з-поміж акторського загалу. Найперше, що захоплювало колег, було вміння до дрібниць точно фіксувати весь спектр ознак сценічного образу. Цю рису керівник Кийдрамте цінував особливо високо як засадничу для митців власної школи. В. Василько, згадуючи про навчання в Кийдрамте, зауважував: "У нашому вжитку слова "побутовщин", "нутряк", "жанрист" означали негативні якості акторської гри. Курбас, як і раніше, наполягав на фіксації ролі: "Зафіксована форма, – казав він, – це чаша, наповнена емоціями"[48]. Тому приєднання до трупи Л. Гаккебуш у переддень роботи над "Макбетом" було принципово важливим.

Окрім того, вона була актрисою трагедійного плану. М. Бажан, який у підлітковому віці в Умані вперше побачив Л. Гаккебуш у ролі леді Макбет, згадував: "Величність – оце був той тонус, той музичний лад, на якому розкішно і щедро карбувала свої викінчені ролі Любов Михайлівна, начебто самою приро-

---

[45] Кузякина Н. "Макбет" Шекспира в постановках Леся Курбаса / Н. Кузякина // Пьеса и спектакль : сб. ст. / отв. ред. А. З. Юфит ; ред.-сост. Е. С. Калмановский. – Ленинград : ЛГИТМиК, 1978. – С. 52.

[46] Про це див.: Єрмакова Н. Акторська майстерність Любові Гаккебуш / Н. Єрмакова. – Київ : Наук. думка, 1979. – 124 с.

[47] Лист В. С. Василька до автора від 9 грудня 1969 року (зберігається в архіві автора).

[48] Василько В. Театру віддане життя / В. Василько. – Київ : Мистецтво, 1984. – С. 187.

дою створена саме як актриса трагічного плану, одна з тих не багатьох актрис світового театру, якій не треба було закхекуватися, задихатися, виснажуватись, силоміць примушувати себе спинатися навшпиньки, щоби стати врівень з трагічними образами Шекспіра і Софокла, Шевченка і Горького"[49]. Звичайно, таких вершин актриса досягла не одразу, але 1920 року вона, на загальну думку, зробила чимало для того, щоби стати врівень зі своїм партнером – Л. Курбасом.

У виставі Кийдрамте образи обох героїв тематично були спорідненими, хоча "вектори" їхнього розвитку помітно відрізнялися. Якщо Макбет поступово деградував, розчавлений тягарем нечистої совісті, то його дружина – від початку переконана в "нормальності" злочину – рішуче, без жодних сумнівів йшла до своєї мети. І коли, здавалося, ніщо не могло зупинити одержиму честолюбством жінку, відбувався раптовий злам. Актриса з рідкісною для молодої виконавиці силою відтворила пробудження тієї єдиної людської риси, що затамувалася в душі героїні, – здатності відчути й осягнути всю безмежність свого падіння. В. Чистякова згадувала: "Глядача особливо вражала сцена сомнамбулізму, в якій звичайне людське єство леді Макбет несподівано проривалося назовні. Крах нелюдської догматичної жорстокості, противної природі людини, розлад психіки, яка не витримала надмірного злочинного перенапруження, актриса показувала зі справжньою трагічною силою. Образ леді Макбет-Гаккебуш був овіяний на сцені диханням справжньої трагедії"[50].

Хоча Л. Курбас у своєму щоденнику називає першого українського "Макбета" "розсудочним" та "провальним", погоджуватися з ним навряд чи варто не лише через схвальну реакцію глядачів та безумовні ознаки публічного успіху. (У Білій Церкві, де вистава народилася, вона тиждень ішла щодня)[51]. Збережена часом інформація свідчить про суттєві позитивні наслідки праці. Насамперед, вистава була рідкісним на той час "продуктом" режисерського театру. Запроваджена Л. Курбасом нова концепція людини піднялася у ній на новий ступінь, збагативши колектив досвідом опанування жанру трагедії. Зрілість окремих аспектів формального плану засвідчила ґрунтовну фахову працю. Врешті, гурт виявив чутливість щодо новаційних процесів у світовому театрі, передусім у сфері пластики, будови сценічної дії. Потроху, крок за кроком Л. Курбас та його учні долали нові мистецькі рубежі.

Невдала спроба "осісти" в Харкові завершилася фактично розпадом Кийдрамте наприкінці 1921 року. Але вже навесні 1922 року у Києві – започаткуванням МОБу – Л. Курбас швидко відновлює творчу форму свого оточення, починає розробляти нову мистецьку програму.

---

[49] Цит. за: Єрмакова Н. Акторська майстерність Любові Гаккебуш / Н. Єрмакова. – Київ : Наук. думка, 1979. – С. 119.

[50] Єрмакова Н. Акторська майстерність Любові Гаккебуш / Н. Єрмакова. – Київ : Наук. думка, 1979. – С. 28.

[51] Болобан Л. Від Молодого театру до Кийдрамте / Леонід Болобан // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 113.

Йона ШЕВЧЕНКО

“БЕРЕЗІЛЬ” [1]

“Молодий театр”, ми бачили, був реакцією як на старий етнографічно-побутовий і історичний театр з його романтизуванням минувшини, з його народницько-українофільським замилуванням у селянському побуті та в декоративній етнографічності, так і на прилизано-помірковані спроби європеїзації, запроваджувані опікунами мистецтва з Центральної Ради. “Молодий театр” розпався на кілька груп. Одна з цих груп і засновує 30 березня 1922 року “Березіль”.

Кілька слів насамперед з приводу назви “Березіль”. Березіль (березень) – назва першого місяця весни. Восени 1923 року “Березіль”, починаючи видавати двотижневик “Барикади театру”, епіграфом до цього видання узяв такі слова норвежця Б. Бйорнсона

Я вибираю Березіль,
Він ламає все старе ...
Я вибираю Березіль
Тому, що він буря,
Тому, що він сміх,
Тому, що він сила,
Тому, що він переворот...[2]

Або сухою мовою публіцистично-декларативної статті кажучи: “Березіль – проти академізму, проти естетства і проти безграмотности. Березіль – проти всякої флегматичности й сонливости”[3].

Ось з такими тенденціями й настроями заявляє про себе “Березіль”, виступивши зі своїми першими роботами. Але в офіційному статуті ці настрої звучать ще інакше:

”... “Березіль” є об’єднання осіб, що признають Жовтневу революцію фактом здійсненим і позитивним і бажають свою працю... направляти на переможення дореволюційних психологічних остатків і на покладення основ нової

---

[1] Друкується зі збереженням авторського правопису за: Шевченко Й. Березіль / Йона Шевченко // Сучасний український театр : збірка ст. / Йона Шевченко. – Харків : ДВУ, 1929. – С. 59–84. *(Прим. ред.)*.

[2] Барикади театру. – 1923. – № 1. – [Обкладинка]. *(Прим. ред.)*.

[3] Курбас Л. Березіль / Лесь Курбас // Барикади театру. – 1923. – № 1. – С. 1. *(Прим. ред.)*.

культури на підвалинах нових соціяльно-економічних відносин, які доцільно встановлюються диктатурою пролетаріяту"[4].

З одного боку, бунтарсько-богемна фразеологія про бурю, сміх, руйнування старого і т. ін., з другого – якесь непевне "признання" Жовтневої революції. Як у дзеркалі, в цій декларації-статуті видбивається той шлях, тяжкий і довгий, шлях боротьби й хитань "між двох сил" соціяльних, що його пройшла українська дрібнобуржуазна інтелігенція після Жовтня 1917 року. Ніби, щоб упевнити себе в тому, що стояти на роздоріжжі більше не можна, що треба, нарешті, зробити рішучий вибір – з ким бути, написано тут про "здійсненість і позитивність" факту революції. Аж п'ятий рік повинен був піти Жовтневі, щоб мистець театру почав ховати свої націоналістично-романтичні мрії, свої естетсько-егоїстичні прагнення "чистого мистецтва", визнавши "доцільність" диктатури пролетаріяту.

Безперечно, значну допомогу на шляху усвідомлення своєї суспільної ролі мав "Березіль" од свого шефа – 45-ої Волинської дивізії. Вже згадувалось, що знайомство з дивізією почалося ще з 1920 року – з часів "Кийдрамте", коли група акторів під проводом Л. Курбаса покинула Київ і поїхала на Правобережжя шукати роботи й заробітку. Група зустрілася із частинами дивізії. Між трупою артистів і червоними вояками дуже скоро встановлюється щільний зв'язок. Коли вряди-годи воякам доводилось бути вільними від операцій на внутрішньому фронті, актори заповнювали їхній спочинок своїм майстерством, а червоноармійці ділилися з ними останнім хлібом. Скоро це знайомство переходить у дружбу: вояки з дивізії побачили, що вони мають справу не просто собі з трупою зголоднілих лицедіїв, яких тоді багато вешталось по всіх-усюдах, а з людьми, що серйозно й глибоко прагнуть зв'язати театральну роботу з тим, за що так героїчно боровся тоді пролетаріят. А акторів притягає до червоних бійців їхня глибока свідомість своїх завдань, їхня безстрашність, готовість кожної хвилини віддати життя за таку, здавалось, утопійну, за таку далеку справу, як знищення експлуататорської кляси, як встановлення влади трудящих.

І коли та сама група на чолі з Курбасом, повернувшися до Києва, засновує "Березіль", 45-та Червонопрапорна Волинська дивізія бере над ним шефство.

Навряд чи ще який театр може похвалитися таким бойовим, таким справді революційним народженням.

Шефство дивізії багато дало "Березолеві" на початку його існування, коли йому доводилось боротися за визнання, за утворення відповідних умов для роботи. Невідомо також, як довго ще стояв би "Березіль" на позиціях "визнання" революції – в кожному разі, тут завжди були різноманітні інтелігентські настрої, а в художніх устремліннях – прагнення до формального вдосконалення, до самодовліючого тетрального вияву; знайомство ж із комунарами з дивізії мало незаперечний вплив на уми й діла березільців у напрямі прискорення процесу їх осучаснення й оформлення в революційну мистецьку організацію. Досить сказати,

[4] Статут МОБ [Рукопис] // Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Фонд 42, од. зб. 24. *(Прим. ред.)*.

що для свого шефа "Березіль" виготував перші свої роботи, перейняті високим революційним патосом агітки – "Жовтень" і "Рур".

* * *

"Березіль" відчув і зрозумів вичерпаність старої театральної культури, яка, завершивши коло свого розвитку, перестала бути активним художньо-громадським чинником. Отже, свою роль "Березіль" визначив як роль творця й шукача нових театральних форм, що мають вирости з головного устремління революційної доби, з нового, принесеного нею в побут і в усе життя змісту. В цьому насамперед полягає революційна роля "Березоля", але цим вона не вичерпується: від революції узяв цей театр ще й широту розмаху в роботі, прагнення працювати для мас. У минулому "Березіль" на ділі виявив намагання, розбиваючи рямці вузькотеатральної організації, вийти на ширшу мистецько-громадську роботу: "Березіль" закладає свої студії-майстерні в Києві і в кількох пунктах поза Києвом. У Києві він пробує організувати осередок – клубну станцію, де б перевірявся досвід робітничого клубного театру, коригувалися б, згідно з останніми вимогами театральної науки, методи роботи цього театру. Він веде роботу по вихованню режисури, працює над утворенням системи акторської гри, а своїм репертуаром намагається відповісти на вимоги часу: своїм настановленням і серйозністю фахової роботи він прагне поставити український театр на рівні вищих досягнень сучасної театральної культури. На такому високому рівні активної мистецької організації, що невтомно шукає шляхів і способів ув'язати театр з усім напруженим культурним будівництвом революції, "Березіль" стояв у період своєї роботи в Києві.

В розумінні ж суспільно-політичному "Березіль" протягом перших трьох років існування так зріс, що нерішучий, несміливий тон своєї першої декларації спромігся перевести в зовсім певний настрій пізнішого (1925 р.) статуту:

"Березіль" – це громадська організація, просякнута клясовою ідеологією пролетаріяту, в своїй тактиці координується з компартією, працює в царині радянського будівництва засобами мистецтва й споріднених з ним ділянок, базуючись у своїй роботі на підвалинах марксизму-ленінізму, й бореться за здійснення ідей соціяльної революції, зокрема за комуністичну культуру"[5].

Відомо з практики, що за критерій революційности мистецької організації не можна брати її деклярацій. Але наведені уривки зі статутів цікаві хоч би як покажчик того, як революція "завойовувала" і втягала в свої лави різні прошарування інтелігенції.

Одначе, глибина й різноманітність фахової роботи, проробленої "Березолем" протягом всього часу його існування, свідчать, що, поруч з деклараціями, в цій організації, в кожнім разі, ідуть дуже серйозні та здебільшого й не безрезультатні намагання давати відповідної вартости мистецьку продукцію.

---

[5] Статут МОБ [Рукопис] // Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Фонд 42, од. зб. 24. *(Прим. ред.)*.

Цінним у роботі "Березоля" було те, що раз винайденими засобами свого вміння він не орудував, як штампованими ремесничими прийомами. Довгий час на всіх ділянках діяльности характерне було для "Березоля" те, що як загальні керівні принципи роботи, так і конкретні її форми – театральна майстерність – були для нього живим процесом, що підлягає змінам і розвиткові. Тому ми бачимо в цьому театрі значне багатство форм і прийомів, до яких він звертався в різні періоди; і це рятувало його від трафарету, не давало йому спочити на лаврах. Цей живий, діялектичний підхід до своїх завдань дає "Березолеві" гарні наслідки у всій його театральній роботі і, зокрема, у вихованні актора, дає змогу говорити про певну систему й методу у цій ще мало дослідженій царині.

Інтересно прослідкувати, як робота "Березоля" й її методи розвивалися паралельно з поглибленням соціяльних процесів у революції й тих вимог, що їх вона ставила до мистецтва.

"Березіль" не міг своєчасно відповісти на невідкладні й ударні завдання боротьби з зовнішнім ворогом, що стояли перед радянськими республіками в перші роки революції, бо тоді він ще не існував. Але цікаво, що першими його відкритими роботами все-таки були спектаклі агітаційного плану, оскільки ще й у 1922–1923 роках не минула остаточна потреба в "ударних" агітаційних засобах художнього впливу. Таким спектаклем, як уже сказано, була насамперед трикартинна мелодраматична композиція "Жовтень" у текстовій і постановній компоновці Курбаса. Сюжетно "Жовтень", навіть на той час, був наївною річчю: якісь "пригноблені" (ні часу, ні місця дії не визначено) робили повстання і вбивали короля, що пиячив і обкладав податками бідних. Але Курбас вдало вжив тут прийомів будови масових сцен, що їх він винайшов два-три роки перед тим у безпредметних естетичних театральних композиціях; цим "Жовтень" зробив дуже сильне враження, оскільки в агітці такі прийоми були новиною. "Жовтень" був поставлений у листопаді 1922 року на Жовтневі свята. У лютому 1923 р., в день роковин Червоної армії, "Березіль" дає другу подібного роду роботу – композію на дев'ять картин "Рур". З боку форми була це значно міцніша й виразніша робота за попередню; це був театральний плякат, яскравий і свіжий. Але й тут були ще ідеологічні ляпсуси, вони свідчили про чималу плутанину в головах березільців щодо розуміння природи клясової боротьби.

Жваво відгукаючись на події дня, "Березіль" 1923 року, силами своєї 1-ої майстерні, в день 7 листопада, коли вулиці й майдани заливаються хвилями демонстрацій, робить інтересний виступ. 1-ша майстерня винесла свій спектакль на вулицю. Дві вантажні автомашини, що правили за підмостки, перевозять акторів з одного району до іншого, це дає змогу повторити виставу кілька разів підряд. За зміст агітки, колективно розробленої майстернею, було взято свіжі газетні відомості. Пролетаріят СРСР пильно тоді слідкував за революційними подіями в Німеччині, що стали центральним моментом п'єси. Це була хроніка, жива й злободенна. Вакханальна зміна кабінетів, знецінення валюти, страйки робітників, опір фашистів, червоні загони – все це в яскравих театральних образах було втілено в агітці. Цю річ, згідно з самим характером місця дії (вулиця),

було показано в різкому й гострому плані лубка. Вистава сприймалася публікою дуже активно, особливий успіх мала вона в червоноармійців на Печерському. Але цікавого експерименту гри на майдані "Березіль", на жаль, більше не повторював. До цього ж роду (агітаційних) спектаклів у "Березолі" треба зарахувати й "Протигази" С. Третякова, показані на початку 1924 року, хоча тут уже маємо значне поглиблення агітаційної теми – "Протигази" ставлять питання героїчної боротьби робітників за відновлення виробництва, п'єсу насичено патосом виробничих "буднів".

Щоб відзначити всі етапи, що їх пройшов спектакль агітаційного плану в "Березолі", згадаємо ще про "Жовтневий огляд", показаний у Харкові 1927 року, але докладніше про цей спектакль далі, оскільки він позначений уже пізнішими досягненнями театру.

Та все ж мала, "ударна" агітка виставляється в "Березолі" тільки між іншим, для завдоволення невідкладної, кричущої потреби поточного дня. Основна ж робота театру з самого початку йде річищами шукань спектаклю великої патетичної форми. 1923–1924 роки – переддень великого конструктивного будівництва в СРСР. "Героєм" дня стає тоді машина – всі прагнення, всю практичну роботу скеровано на те, щоб поставити на правильні рейки справу індустріялізації країни. Отже, машинізація, утилітарність, економія, "конструктивність" господарства стають тими питаннями, на які скеровано всю увагу й зусилля будівників радянської держави. Цими ж мотивами переймається й мистецтво тих часів – література, малярство, театр. На цьому етапі "Березіль" дає такі роботи, як "Газ" Ґ. Кайзера і "Машиноборці" Толлера. Обидва спектаклі і особливо "Газ" – робота в високій мірі викінчена, продумана до найменших дрібниць – спектаклі "машинових" тенденцій і всепожираючої техніки[6]. Актор тут до останку в руках режисера, він лише "винтик" складної театральної машини. В "Газі" показано роботу велетенського заводу; рух машин, у його художньо-ритмічному перетворенні, передається вигадливо-складними комбінаціями руху людських мас на сцені. Емоцію ж показано не безпосереднім виразом почуття – її тут матеріялізовано, переведено в зовнішній "знак" (принцип "перетворення"), цебто в рух, іноді надзвичайно промовистий і динамічний. Вершиною, яскравим зразком такої "матеріялізації" емоції була, незвичайна навіть для лівого театру, "піраміда" в 4-й дії "Газу", коли в пориві захоплення від грандіозних проектів інженера робітники кидаються до нього на високо вгорі влаштовану трибуну, утворюючи при цьому зі своїх тіл цілих три яруси, один над одним. І разом з тим, згідно з "машинізмом" усього настановлення робіт цього періоду, в усьому цьому спектаклі – величезна економність, точність і доцільність сценічного руху у масових сценах, як і в індивідуальних. "Газ" – спектакль глибоко формальний, спочатку були в ньому ідеологічні провали, пізніше вирівняні – цікаво зазначити – не без впливу товаришів шефівців з дивізії.

---

[6] Цікавий деталь – будувати театральну конструкцію для "Машиноборців" було закликано знаменитого тепер авіоконструктора, інженера Калініна.

В театрі і в колах, що близько інтересувались його зростом, виникла здорова реакція проти формалізму й новітньої форми "машинового" естетизму. Внаслідок цього і постав восени 1923 року, на відкриття першого планового сезону в "Березолі", "Джімі Гіґґінс" (за Е. Сінклером). Цей спектакль, так само як і попередні агітки, мав відповісти на певні запитання поточного політичного дня. Згідно з цим, вихідні точки в "Джімі Гіґґінс", основне завдання – дати картини клясової боротьби в обстановці світової війни. І формально в "Джімі Гіґґінсі" стільки ж від прийому агітки, як і від точности й економности конструктивізму, більше того – тут взагалі немає якогось звичного театрального плану – драми, комедії, рев'ю і т. д. Бажаючи, очевидно, якнайповніше відбити в своїй роботі многогранність узятої теми, режисер широко тут застосовує переміщення окремих частин спектаклю з одного плану в інший[7] – гротеск і трагедія, побут і театр маріонеток, символізм і карикатура переплітаються разом з певною дозою кіна (в багатопланності "Джімі Гіґґінса", так само як і в виборі й почасти в трактуванні "Газу", позначився вплив німецького експресіонізму). Звичайно, досконально треба знати сцену, бути першорядним її майстром, щоб, при схарактеризованій методі будови спектаклю, надати йому, як це є в "Джімі Гіґґінс", одности стилю й суцільности, найти той художній цемент, що зв'язав би таку складну будову в стрункy сценічну композицію. І коли в "Газі" за основне його тло, за відправні точки був "патос" машини, то в "Джімі Гіґґінсі" інший патос – патос клясової боротьби й її високої жертвености – і він яскраво втілюється в центральній постаті п'єси, в образі непомітного героя механіка Джімі. Між "Газом" і "Джімі Гіґґінсом" відстань була всього в 6–7 місяців, проте в другій роботі вже можна було спостерігати елементи театру "живої людини", театру актора.

Вище сказано, що "Березіль" зрозумів соціяльну й суто мистецьку імпотентність дореволюційного театру. Одначе цей театр жив, як живе ще й досі в трудно поборюваній інерції заскорузло-консервативних смаків і пасивно-споглядальної міщанської естетики. Оскільки це так, всякий живий театральний організм мусить виступати на боротьбу з цими гнилими, але досить живучими рештками мистецтва. Освідомлення цих завдань приводить сучасні театри до необхідности деструктивної роботи, спрямованої на дискредитацію й руйнування старого мистецтва. Йшла подібна робота і в "Березолі". Найвидатніші спектаклі цього плану були – "Макбет" Шекспіра в поставі Курбаса та "Пошились у дурні" в поставі Лопатинського. Хоч як далекі були ці спектаклі один від одного відчуттям театрального, а також і своїми підходами до реалізації певних завдань, одначе мали вони одно настановлення – обидва вони[8] з великою силою виступали проти усталених, десятками років складених понять буржуазної естетики і прийомів старого театру. Особливо інтересна думка була на такому віками освяченому матеріялі, як трагедія Шекспіра, висміяти старий естетично-ілюзор-

[7] Прийом, що до нього Курбас, як побачимо, звертається і в пізніших роботах.

[8] Автор не бачив "Пошились у дурні", тому говорить про спектакль на підставі рецензій та усних відзивів очевидців.

ний театр. Його розвінчування (цього театру) ішло двома шляхами – по лінії ідеологічній і формальній: тут, по-перше, за допомогою вставних режисерських інтермедій підкреслено сатирично показано комедію царського "помазаництва", висвітлено справжні пружини цього "діла"; по-друге, у згоді з усім настановленням спектаклю в "Макбеті" викривався й оголювався й самий театральний прийом у той спосіб, що актор підкреслено й зовсім одверто "грав" – він лишався на кону відповідним персонажем тільки доти, доки цей персонаж був тут потрібний; як тільки його роля кінчалася, він переставав бути персонажем трагедії, переставав грати і вже, як актор, на очах глядачів, виходив зі сцени. Той же принцип, як сказано, положено було і в основу "Пошились у дурні". Для цього спектаклю перенесено на кін театру прийоми циркової кловнади й різкої буфонади. Все це знімало покрови святощів з театрального мистецтва, тут викривано "тайни" творчости.

Разом з розгортанням будівничої роботи після доби революційних боїв, разом з розвитком непу, коли відносно ослаб тиск пресу пролетарської диктатури на буржуазію, на поверхню виступає низка негативних фактів і від'ємних рис нашого суспільного життя. Як суспільство бореться різними своїми засобами з усіма подібними явищами, так і мистецтво, відповідаючи на вимоги життя, озброюється в межах своїх можливостей проти цих явищ. Тут починається революційно-сатиричний спектакль. Першу роботу цього роду "Березіль" дає ще 1923 року. Це була п'єса "Нові ідуть", що її склала 2-га майстерня "Березоля", користуючись як матеріялом оповіданнями Е. Зозулі – робота, де чимало агітаційної суворости, але конструктивно міцна й формально гостра. Кістяк спектаклю збудований дуже виразно, ритмічно викінчено. В усьому та сама строга економність, що й взагалі в роботах того періоду. Інші постави, що їх тут зараховується до циклю революційно-сатиричного, робляться значно пізніше, через 2 і 3 роки: в сезоні 1925 року було показано "За двома зайцями", а в сезоні 1926 року – "Шпану". В більшості своїх робіт "Березіль", як сказано, розвиває й поглиблює принципи "Молодого театру", і наколи березільські роботи драматичного й трагедійного плану мають свої коріння в таких спектаклях, як "Цар Едип", "Іван Гус", "Ліричні вірші", "Гайдамаки", то був "прообраз" у роботах "Молодого театру" і для березільських постав плану комедійного – до якоїсь міри вони виходять із буфонадного Ґрільпарцерового "Горе брехунові" в постановці Л. Курбаса. Само собою розуміється, що з часом, пройшовши довгий шлях шукань і досвіду режисерського й акторського, "Березіль", супроти часів "Молодого театру", дуже поширив ресурси театрального виразу – в "Горе брехунові" була лиш наївна балаганна буфонадність, що виходила з прийомів комедії дель-арте, а названі березільські роботи вже збагачуються елементами цирку, малих форм європейського рев'ю, кіна та прийомів конструктивного оформлення спектаклю. Але в усіх цих роботах, від часів "Молодого театру" (1918 р.) до "Шпани" (1926 р.) головне – підкреслено-комедійна чи буфонадна умовність, динамічна театралізація, гротесково-театральна "абсурдність" у жесті, костюмі, бутафорії – словом, сукупність засобів, що дають веселе театральне видовище.

Нову смугу починає, нові й широкі обрії оформлення сценічного матеріялу розкриває в "Березолі" постава "Жакерії" Меріме в сезоні 1925/26 рр.

Де-юре "Жакерія" – постава Б. Тягна, одного з молодих березільських режисерів, але остаточне її завершення й викінчення належить Курбасові. "Жакерія" – одна з визначніших робіт "Березоля", один із щаблів, по яких театр піднімається до верховин монументального соціяльного спектаклю. Сировому матеріялові, яким є твір Меріме, театр дав сміливі драматургійно-композиційні форми, а в режисерській інтерпретації "Жакерія" вражає силою трагедійного патосу, з яким показано боротьбу французького селянства з феодалами в середні віки. Важкі ритми постави, скупа своїм зовнішнім виразом, але внутрішньо сильно заряджена й ритмічно напружена емоція – глибоко віддають характер тих темних, тяжких часів. У цьому спектаклі – велика послідовність і спаяність поодиноких елементів. Патетика революційного змісту трагедії міцно переплелася тут з точністю й підкресленою театральністю нового театру, вилившись разом у суцільно-величне монументальне видовище. З боку акторського виконання "Жакерія" свого часу була теж одним із щасливіших спектаклів у "Березолі" – акторам удалося з виразною скульптурністю схарактеризувати як клясову суть дійових осіб, так і індивідуальні їх особливості. Цей спектакль настільки стилістично суцільний і викінчений, що йому трудно щось закинути.

Найбільше саме в цій чіткості, експресивній скульптурності акторської форми "Жакерії" й полягає те нове, що входить в роботу "Березоля" з цим спектаклем. Пізніше воно набирає ще виразніших рис і розвивається в напрямку "експресивного реалізму".

Того ж сезону було виставлено "Напередодні". "Напередодні", в пізнішій редакції "Пролог", – спектакль "ювілейний" – на спогад подій 1905 року. На драматургійній композиції "Прологу" – ознаки поспішної роботи: це річ фрагментарна (з окремих сцен), з чималою дозою публіцистики. З боку сценічно-формального настановлення в "Пролозі" так само багато фрагментарности – неначе спектакль показує шматки різних полотен. В "Пролозі" помітно навіть певний відступ з позицій конструктивного, виразно цілеспрямованого театру: деякі сцени в п'єсі подано в тьмяно-символічному переломленні, інші (приміром, сцени терористів) поодинокі виконавці ведуть з такою дозою психологізму, що, за асоціяцією, вони викликають спогади про театр психологічно настроєний. Сама п'єса, до якої прикладали рук три автори, звичайно несе в собі стилістичну нецільність, що значною мірою обумовлює собою й режисерську "пошарпаність" її. Але в "Пролозі", за принципами східнього театру, зроблено дуже інтересні спроби використовування світотіней, гри світлом. Ці спроби цінні своїми художніми наслідками, як і тим, що вони штовхають думку в бік вишукування економних, кожному театрові приступних засобів впливу. Поодинокі моменти цієї постави – мітинг з Гапоном, розстріл 9 січня, погром і ін. – справжні шедеври театральної майстерности: з такою стислою силою виразу, так максимально вражаюче їх подано. Цими сценами "Пролог" споріднений з "Джімі Гіґґінсом" і "Жакерією".

Всі згадані тут роботи пройшли в київський період "Березоля", цебто кінчаючи сезоном 1925–1926 рр.[9]

Протягом свого київського періоду "Березіль" був переважно театром мистецької агітації, театром революційного сьогодні. Такого типу театр не вдається звичайно в глибокий, спокійний вияв реальности сценічними прийомами; головне його завдання – провести у свідомість глядача одну якусь думку, одну ідею. Цього досягається тим, що для кожної роботи вибирається по змозі окрему "зброю" – сукупність особливих прийомів, систему таких засобів, що в певному разі (за певної теми й того чи іншого режисерського задуму) можуть найдужче вплинути на глядача. В наявних запасах і потенціяльних ресурсах мистецтва театру багато можливостей вибирати по потребі таку зброю – це може бути організований за певним принципом рух, максимальна типізація персонажів (маски), особливий підхід до словесного, мовного оформлення вистави, якісь нові прийоми компонування частин спектаклю, певні комбінації елементів, що складають спектакль і т. ін. Все це має на меті "загітувати" глядача, зосередити його увагу на одній певній думці. У спектаклях, побудованих на подібних принципах, годі шукати тої рівноваги між змістом і формою, як у творі клясичному, бо формальний засіб тут виходить на перший план, він ударно-гострий, бо він провідник тої думки. З цього погляду за весь цей період "Березоля" лиш "Жакерію" можна вважати за "клясичний" спектакль – форма й зміст поєднались тут так суцільно-нерозривно, що, як у справжній клясиці, зникла в цій поставі ота грань, що дозволяє окремо бачити в творі зміст і форму, грань, що свідчить про більшу чи меншу недосконалість твору.

Скеровуючи зусилля "на покладення основ нової культури", намагаючись боротись "за здійснення ідей соціяльної революції", "Березіль", скільки щиро він до цього прагнув, не міг стати стабілізованим театром – театром викінчених, випробованих прийомів. Кожна нова його робота намагалася розв'язати якесь мистецьке завдання й відповісти на запитання часу. Ми показали вище, як певні цикли постав "Березоля" викликалися до життя тими вимогами, що їх ставили до мистецтва самі соціяльні процеси в розвитку нашої революції, як ці процеси диктували театрові той чи інший рід видовища, ті або інші способи його сценічного втілення. Цим самим, з другого боку, кожна постава була випробовуванням актуальности й придатности даної сценічної форми для того чи іншого завдання. Зрозуміло, що, йдучи цим шляхом, "Березіль" спромогався в Києві на зовсім малу кількість постав щороку і ввесь час вів там студійну роботу. Змістовну різноманітну роботу зробив за цей час "Березіль" – від шукання лінії, точного й правильного рисунку в грі актора, об'єму в групуванню мас і будові мізансцен взагалі, – до поглибленого, всебічного розкривання сценічного образу, від од-

---

[9] За цей період було ще виставлено в "Березолі": "Людина — маса" Толлера, "Секретар профспілки" за Л. Скоттом і "Комуна в степах" М. Куліша. Про ці роботи не згадувалось тому, що це були постави молодих режисерів і на розвитку художніх шляхів "Березоля" ці роботи помітно не позначились.

вертої плякатности перших робіт до повнозгучного викінченого спектаклю, від агітки до глибокої трагедії й до сатиричного відображення нового побуту – така схема зросту "Березоля". Хоча й не обійшлося при цьому без певних помилок і хитань – були тут ухили в містико-експресіонізм, туманний символізм тощо, але в основі була це здорова й бадьора творча робота.

Активність "Березоля" за цей період виявилась ще й у тому, що він намагався обстоювати й пропагувати свої принципи через власний друкований орган – "Барикади театру" (1923–1924 рр.). Були "Барикади театру" різко полемічним і живим органом – в цьому полягав інтерес і значіння журналу. Однак при відсутності солідних противників, що так само гостро могли б обстоювати інші позиції, при незначному знайомстві в нас широкого глядача з питаннями театру, "Барикади театру" не могли знайти значної авдиторії і хутко, після п'ятого нумера, припинили існування.

* * *

За свої студійні тенденції "Березіль", певна річ, мусів забути, приїхавши до Харкова, де в нього не було такої численної, як у Києві, "своєї" авдиторії. Крім того, тут уже від нього категорично вимагалося бути "центральним" театром – а це зобов'язувало не лише до високої якости продукції, а й до кількости її. Відповідно до цього відбуваються певні зміни в методах і характері, в усій взагалі роботі театру – йому доводиться форсувати темп роботи, збільшувати кількість постав.

Театр припиняє випробовування й аналітично-дослідчу роботу, він починає користати з минулого досвіду, дає багато місця роботам молодих режисерів-учнів, навіть закликає стороннього режисера. Такий стан, хоч і не можна ще вважати художньою стабілізацією, одначе, разом з "утилізуванням" минулих надбань, він призвів до певної консервації театру.

А з другого боку, ставши в Харкові виробничим театром і звівши майже на нівець колишню інтенсивність експериментальної роботи, "Березіль" мусів натомість поставити собі завдання виробничої екстенсивности, він мусів так розгорнути свої художні ресурси, щоб мати змогу цілком закріпитися в найрізноманітніших театральних жанрах – клясичній драмі, опереті, рев'ю й різних формах революційного спектаклю. Це викликало необхідність поповнення складу трупи новими акторами, що були досить далекі від школи "Березоля", акторами, що досі ніякої власне школи не знали, мавши лише досвід більшої чи меншої сценічної давности. Все це також не могло не відбитися негативно на якості продукції театру.

У перший харківський сезон "Березоля" перед ним постало завдання взагалі зарекомендувати себе на новому місці, а як центральний виробничий театр, мусів він зважати не лише на мистецько-культурного та організованого глядача, а й рахуватися до певної міри з глядачем з улиці, що в той час іще міг дати касу, але який не зносив і не приймав виразно-здемонстрованого новаторства. Коли театральний ідеал такого глядача – сентиментальна пошлість репертуару

й напівхалтурна неохайність його виконання в різних гастролерів, як Зеркалова, Віктор Петіпа чи Блюменталь-Тамарін, то зрозуміло, як тяжко довелося "Березолеві", щоб здобути симпатії цього глядача. А взяти цей шар глядача на той час важно було не тільки з мотивів матеріяльних, а також і тому, що тут, крім соціально-чужого нам елементу, була також і радянська інтелігенція та молодь, можливо, й робітництво. Можна констатувати, що "Березолеві" кінець кінцем удалося скріпити свої позиції в Харкові. Але заплачено за це, як ми бачили, ціною досить значних поступок менш культурному глядачеві. Внаслідок усіх цих причин перший березільський сезон у Харкові був досить невиразний і несуцільний.

Уже поставлене для відкриття сезону "Золоте Черево" Кроммелінка, бельгійського драматурга, могло викликати певне здивування. Автор їдко й зло сміється з безідейности, грубости й безцільної тупої жадности європейського буржуа, одначе він не зачіпає питання про колізії, що виникають у сучасній Європі поміж різними, одна одній ворожими, соціяльними групами; Кроммелінк неспроможний піднятися до критики основ капіталістичного суспільства; він не вказує виходу з тупіка буржуазного свинства; п'єса, таким чином, приводить до песимістичних висновків. Коли додати до цього, що в "Золотому Череві" чимало нездорової символіки, що в ній більше "літератури", ніж театру, то дивним здасться, що для початку роботи в Харкові було взято таку річ. У самих прийомах режисерського трактування чимало було такого, що викликало заперечення й побоювання, що Л. Курбас вертається до старих, розвитком революційного театру засуджених прийомів впливу на глядача. В "Золотому Череві" позначився нахил режисера до містицизму й до вживання таких психологічних нюансів, які могли свідчити про певні, не зовсім здорові настрої майстра, можливо, якусь внутрішню його кризу. Але, коли б можна було абстрагуватись від ідейної суті "Золотого Черева", забути про його подеколи хоробливий естетизм і підійти до нього лише з формальним критерієм, то можна сказати, що це був спектакль суцільної, режисерської форми і дуже інтересний інтерпретацією образів, акторським виконанням. За основу акторської роботи тут було взято головно принцип образного "перетворення" – кожен із значніших персонажів п'єси за прообраз ролі мав якусь тварину і відповідною зовнішністю й рухами викликав у глядача потрібні, в плані задуму постави, асоціяції.

Всі інші роботи цього сезону, за виїмком відновлень постав, зроблених у Києві[10], були або поступкою "Березоля" перед смаками неорганізованого глядача, або ж мало інтересними спробами молодих режисерів. До першого роду постав ми відносимо "Седі", що її доводиться кваліфікувати як, хай вимушений, але відступ "Березоля" з позицій революційного театру. Це був спектакль зі значною кількістю ідеологічних нев'язок і естетичних екскурсів у давно минуле. Не дурно цей спектакль був прихильно прийнятий естетичною критикою. Все, що було приємлемого в спектаклі, йшло безпосередньо від акторів або від

[10] У Харкові пішли: "Жакерія" (харківський глядач не оцінив цього прекрасного спектаклю, і він не мав успіху), "Шпана", "За двома зайцями", "Пролог".

художника. Проте і актори грали тут по-різному, так неначе режисер намірився показати в одному спектаклі різні методи гри – від неорганізованого нутрового "безсистемного наркотизму" до відточеної майстерности березільського актора, що завжди тільки "грає", тільки "малює" чи "ліпить" образ, вільно орудуючи своїм технічним умінням. Також невдалий екскурс зробив "Березіль" у стару французьку театральну романтику поставою п'єси В. Гюґо (реж. Тягно). Ні своїм змістом, таким далеким од питань нашого дня, ні формально-експериментальним розв'язанням завдання "Король бавиться" нічого не показав і не дав театрові. Було поставлено завдання вдарити цією роботою по традиційних штампах подавання мелодрами, по романтичних шабльонах на сучасній сцені. Проте спектакль заведений був у гущавину такої противної духові сучасного театру, естетської стилізації, що трудно визнати за цією поставою хоч би лиш значіння педагогічно-театрального експерименту.

До цього часу "Березіль" звертався головно або до джерел європейської драматургії, або ж "монтував" свої композиції з різних літературних матеріялів. У сезоні ж 1926 року вже неминучою стала потреба звернутися до оригінальної української драматургії. З цих мотивів, очевидно, дав театр "Саву Чалого" Тобілевича, роботу над яким було доручено одному зі старших учнів Курбасових – Ф. Лопатинському.

Питання пристосування п'єс старого репертуару до потреб сучасного театру згодом стане, очевидно, на всю широчінь і в нас, як воно вже стало в руському театрі. Твори старої драматургії, привабні своїми театральними властивостями, не задовольняють нас ідейно, не відповідають нашим поглядам на суть суспільних взаємовідносин, нашому розумінню історичного процесу, тому, виставляючи ці п'єси, доводиться робити в них певні композиційні зміни, переробляти текст тощо. Так було зроблено в "Березолі" з оперетою Кропивницького "Пошились у дурні", і тому самому режисерові, що ставив її, довелося працювати й над "Савою Чалим" і переробляти п'єсу. Перероблювач намагався ідеологічно корегувати Тобілевича й засудити Саву в очах глядача. Проте ті кілька реплік, що їх режисер дав Чалому, мети не досягли. У сучасного режисера, як і в Тобілевича, Сава – кар'єрист, Сава – зрадник визвольної боротьби гайдамаків, відступив перед людиною, що глибоко страждає за свою нібито помилку. Перемонтаж п'єси також не вдався, як невиразною була робота і в її режисерській інтерпретації – постановник заплутався в еклектиці з прийомів лівого театру й повторювання задів символічно-психологічного театру.

Наприкінці сезону було виставлено оперету "Мікадо", роботу над якою провадив Інкіжинов, режисер, що виставляв і "Седі".

В останні роки оперета почала притягати увагу наших суспільних кіл. Питання про очищення оперетової форми від гнилого аристократично-шантанного намулу дуже цікавить провідників театрального життя. Радянське суспільство хоче гнучку й живущу форму оперети використати для завдань свого культурного будівництва. Багатство формально-видовищних засобів оперети дає такі можливості. Отже, правильно зробив "Березіль", що поставив нарешті оперету

з великого європейського репертуару. Хоча вибір зроблено й не дуже вдало: "Мікадо" – стара, сентиментально-міщанська оперета, що її зміст театр дуже мало змінив і мало надав йому злободенности. Та й у музиці "Мікадо" не має найцінніщого елементу оперети – комізму. Але щодо режисерської роботи, то вона без порівняння вища за ту, яку доводиться бачити в традиційній опереті; в багатьох пунктах режисер наблизився до завдань, сполучених з перенесенням оперети на наш ґрунт, у нього чимало вдалих моментів, якими він прориває ться в сучасність; інтересне в цьому розумінні, примір, пародіювання любовно-еротичної лірики буржуазної оперети.

Таким чином, перший сезон "Березоля" в столиці вийшов досить сірий, ідейно й художньо невиразний. Причини цього почасти з'ясовано вище. Відсутність особливої формальної гостроти, ідейної різкости в поставах зробили, одначе те, що театр сприйняли й "визнали" різні категорії глядачів.

* * *

Багато більше треба було сподіватись од "Березоля" після того, як він склав "іспит" перед новою авдиторією. Можна було очікувати, що, коли театр і не повернеться до пародоксальної для багатьох гостроти режисерських інвенцій, то в кожнім разі він розгорне роботу по виготуванню широкого (від клясики до найновіших творів драматургії) репертуару, не стільки експериментального, як загальнохудожнього значіння. Театр, очевидно, мусів свій попередній досвід застосувати вже для художньої пропаганди, для глибшого зв'язку театру з сьогоднішнім інтенсивним соціяльним і культурним будівництвом. І керівник театру перед початком другого сезону в Харкові (1927–1928 рр.) проклямував необхідність поглиблення роботи. Суть нової художньої лінії театру було визначено як "експресивний реалізм".

Потяг до психологічно обґрунтованої експресивности акторської форми, як ми бачили, починає накреслюватись у "Березолі" значно раніш. Але не можна було від прийомів, виплеканих у добу агітації (в широкому розумінні), відразу перейти до повного художнього мотивування ситуацій і психологічно-глибокого трактування образів. Для цього насамперед треба було мати відповідний драматургійний матеріял. Такий матеріял з'являється лише в сезоні 1927/28 рр. І вже на цьому матеріялі накреслюється дальший розвиток попередніх принципів. Показовим у цьому розумінні було відкриття сезону п'єсою "Яблуневий полон" І. Дніпровського в поставі чергового режисера Бортника. Сама п'єса поки що не давала широких можливостей застосувати нові методи. Автор іде ще від театральної хроніки, недосконалого жанру, що особливо розвинувся був у попередній період, який тут названо періодом агітації; в п'єсі ще чимало нев'язок і психологічної невмотивованости. Не зовсім чітка також і композиція п'єси. Проте тут уже видно елементи органічної сюжетної п'єси з яскравою інтригою, вміння інтересно поставити тему й розгорнути її в гострих ситуаціях революційної романтики. Ця перша постава другого харківського сезону, продовжуючи в цілому традиції "Березоля" щодо загострення сценічного прийому, підкреслення тех-

нічного моменту в грі актора й одведення другорядного по суті місця предметам зовнішнього оформлення й обстанови, – вже ця постава, не вважаючи на всю недосконаліть режисури, поглиблює й скеровує методи гри в напрямі їх, так би мовити, п с и х о л о г і з а ц і ї, оживлення, що в одних іде в бік драматичного заглиблення образу, а в інших – акцентування ліричного омріяння постатей. Так само і в режисерському плані постави в міру підкреслено романтичну піднесеність п'єси – як в загальній будові спектаклю, так і в масових сценах, поданих у характері того ж ліричного омріяння революційної минувшини. Коли до цього додати, що театр, перемонтувавши п'єсу, підняв її і в розумінні композиційно-драматургійному, то ясно буде, що ця постава мала значіння і як практична "лекція" хорошого театру молодим драматургам.

Печаттю тої самої психологізації позначено було й другу поставу, "Бронепоїзд", другого чергового режисера Б. Тягна. Хоча "Бронепоїзд" – досить невдала інсценізація хорошої повісти В. Іванова – являє ще менше можливостей для застосування якогось суцільного, органічного театрального принципу. Епічна стихійність повісти, її якась особлива, кошлата пластичність, на кону перетворилася на кілька картин, архітектонічно між собою незв'язаних, в розумінні сценічности дуже нерівноцінних, з штучно "приточеним" кінцем. І не дивно, що в цілому од постави лишилося вражіння ескізности, в якій домінували не дуже свіжі прийоми ліричного імпресіонізму. Інтересніший "Бронепоїзд" акторською грою – вона, як сказано, тримається загалом тих планів, що й у "Яблуневому полоні": актор шукає нових емоціонально-переконливих фарб, не пориваючи водночас із підкресленою театральністю загального рисунку. І найцікавіше було в цьому спектаклі і, може, за ввесь сезон, те, що тут було дано спробу психологічного заглиблення в образ на основі надзвичайно тонких інтонаційних нюансів та особливого розмислово-"філософського" руху, що говорив про велику зосереджену глибину образу. Маємо на увазі дуже інтересно задуману постать голови ревкому Пеклеваного. Спочатку, на перших поставах, це було так яскраво й сильно опромінено таким незвичайним внутрішнім сяйвом, що в багатьох із глядачів несподівано з'явилося на устах: "Ленін". Але цей незвичайний, глибокий рисунок ролі дуже швидко стерся й вицвів.

З великим напруженням очікували програмової роботи Л. Курбаса – "Народнього Малахія". Тим дужче було це напруження, що автором п'єси був М. Куліш, один із інтересніших драматургів сучасности.

Драматургія наших часів – на зломі, ми відживаємо схематизм спрощеного агітмистецтва. Від явищ і фактів "великих маштабів" процес художньої переоцінки цінностей перекидається й на фронти безкровні – в усі зашпари й щілини, де молекулярно йдуть жорстокі, смертельні змагання між двома світами в психології, в побуті тощо. Це все висуває перед драматургією складні завдання внутрішньо-поглибленого розкривання боротьби різних захованих і незахованих потенцій. Розкривання це має йти тепер не в формі тріскучої п'єси, головний сценічний козир якої лиш повороти інтриги, а художня мотивація – в показуванні чорного чорним, а білого білим. Ми стаємо вже перед конечною потребою

винести на сцену нову п р о б л е м а т и к у в формі ідеологічної драми – драми ідейних колізій, а не зовнішньої тільки інтриги. "Народнім Малахієм" Куліш один з перших спробував почати цю роботу. Драматург намагається глибше заглянути в суть процесів, що відбуваються в соціяльних шарах, ущемлених революцією. Проте він дав не зовсім зрозумілі для глядача сценічні узагальнення, а композиційно подав їх не скрізь ясно й переконливо. Тому більшість п'єси просто не зрозуміла й почала прикладати до неї не завжди відповідні критерії. Глибший аналіз серйозної теми почав автор з невиразної експозиції й не скрізь до того ще додержався художньої об'єктивності, запровадивши в п'єсу значний елемент публіцистичного фрондерства; це неминуче спричинилося й до певних політичних ухилів, що викликали заслужені закиди на адресу п'єси.

Ми не будемо вдаватися тут у детальний розгляд "Народнього Малахія" як твору драматургійного – це свого часу було зроблено в багатьох статтях по різних виданнях. І досить детальну оцінку п'єсі дав автор збірки в статті: "До підсумків театрального сезону в Харкові" ("Критика", № 5, червень 1928 р., стор. 118–137). Тут мова йде головно про шляхи "Березоля", тому нас більше інтересує театральна реалізація Кулішевого твору.

Отже, сказано, що ця робота викликала особливий інтерес. Одначе "Народній Малахій", наближаючись до трагікомедії, маючи в собі елементи сатири, ще не міг уповні продемонструвати "експресивного реалізму" (бо трудно поєднати сатиру з реалізмом), що його Л. Курбас прорекламував як генеральну лінію нової смуги в розвитку "Березоля". Головне режисерське устремління спектаклю "Народній Малахій" – сатиричне переломлення явищ, іронія в різних її відтінках. Багато в цьому плані інтересних прийомів дає режисер. Як на значніший з них, можна вказати на підкреслено-скучну неглибокопланну симетрію в розміщенні акторів на сцені, показаних якимись живими манекенами, – це виразно відбивало тупість міщанства, його порожнечу. Попри всю цінність режисерської роботи, доводиться, проте, відзначити, що постава загалом не справляла того враження суцільности, яке виростає з виразно означеного принципу, покладеного в основу роботи й послідовно, до деталей у ній переведеного. В значній мірі хиби постави зумовилися згадуваною ідейною хисткістю п'єси й її стрижневою, архітектонічною нечіткістю. "Народній Малахій" своєю будовою, так би мовити, п'єса-"монолог": всі витівки Малахієві знаходять лиш лагідний протест, вчинки героєві не натикаються на значні перешкоди (як того вимагає техніка будови драми), отже й нема тут сценічно-напруженої дії. Тому в п'єсі багато сценічно-дійових зривів і ям, що їх не вдалося засипати режисерові. Внаслідок всього сказаного були в "Малахію" "ескізи" різних театральних планів – розмовний реалізм, імпресіоністичні прийоми, сценічний шарж і т. ін.

Але, знов таки, дуже інтересний був цей спектакль акторським виконанням, збудованим на принципі, дещо схожому з принципом гри в "Золотому Череві", тільки значно вже глибшому – там було узято звіра, щоб характеризувати людину (режисер неначе говорив: "ось хижаки в людській подобі!"), персонажів уповні "олюднено". Головне у виставі – виявлення вже соціяльно-психологічної, а не

біологічної суті образу, винайдення прийомів для вияву соціяльних властивостей образу і стилізація, або художній одбір, систематизація цих прийомів для зазначеної мети. Так тонко тут усе було зроблено у виконавців і так до деталей продумано, що кожна навіть дрібноепізодична фігура (як це було з усіма персонажами першої й другої дій) виростала в соціально-значний тип, в узагальнену постать нашого сьогодні. Проте режисер і виконавець заплутались у трактуванні складної, психологічно-суперечливої центральної ролі п'єси, ролі Малахія. Помилка полягала в тому, що в Малахія підкреслено було його мрійництво, ідеалістичне "прекраснодушіє", позачасове дон-кіхотство, що не відповідає соціяльному еквівалентові малахіянства. Однак тут, де говориться більше про загальні контури розвитку театру, не будем спинятися на таких порівняно дрібних питаннях, як трактування тої чи іншої окремої ролі. В "Малахію" насамперед впадає в око спеціяльна робота виконавців над словом. Пильну роботу "Березоля" в цьому напрямі помітно вже було й у "Золотому Череві", а в "Малахію" все вже продумано до дрібниць, тут розроблено й використано багато можливостей, що їх дає для характеристики образу та для мовної композиції спектаклю майстерна інтонація.

Осторонь від накресленої тут лінії роботи сезону стоїть ювілейна постава театру, виготувана Л. Курбасом до десятої річниці Жовтня – "Жовтневий огляд". "Жовтневий огляд" перекликається з ранніми агітками "Березоля" – з "Жовтнем" і "Руром", він інтересно демонструє широкі можливості чистого агітаційного жанру. В "Жовтневому огляді", як і в тих роботах, – яскравість театрального плякату і ударність агітки. Ця форма, родившись у клубних і червоноармійських гуртках, свого часу багато прислужилася справі революції. І хоч агітформу в різних її модуляціях використовували й профтеатри, однак вона не часто попадала в поле зору великих майстрів театру, і це було одною з причин, що форма ця, не вважаючи на безперечну її театральність, особливо не розвилась, заштампувалась і почала вироджуватись. "Жовтневий огляд" у "Березолі" за сценічну свою основу взяв популярні прийоми театрального плякату і, поглибивши й загостривши їх, підніс до ступеня високого майстерства, а вміло вмонтувавши в спектакль матеріял нетеатральної фактури (капелу співаків), режисер надав йому особливої урочистої патетичности. Все це прийшло внаслідок майже фантастичного (з погляду традицій театру і його технічних можливостей) задуму постановника – показати соціяльну революцію в усій многогранності її конкретних проявів (революція в Росії, її резонанс на Заході, в імперіялістичних колоніях, емігрантщина в час революції і т. ін.) і в матеріялі мистецтва театру виявити соціально-економічні основи клясової боротьби. Справді – надзвичайно сміливе завдання. Для його реалізації по лінії драматургії було використано твори тринадцятьох авторів і між ними таких, як Бехер, Тичина, Толлер, Маяковський, зроблено було речове оформлення, де велична ясність задуму перетворювалась у монументально-прості форми; так само гарно відчули стиль постави і актори. Але робота над цим спектаклем провадилась у занадто швидкому, "святковому" темпі, "Жовтневий огляд" не було як слід оброблено – він був переобтяжений атеатральним, словесним матеріялом, в ньому чимало було зайвих сцен і інших

хиб. Отже, проект театрального пам'ятника Жовтневі не був належним чином реалізований – робота над ним не вийшла зі стадії ескізних спроб.

* * *

Коротко спинимось ще на проблемі виховання актора в "Березолі". В цій царині "Березіль" працює власне найупертіше, може, найпослідовніше і з гарними наслідками, показавши за час своєї роботи великі можливості акторського матеріялу.

Революція, висунувши перед театром вимогу слугувати новим соціяльним завданням, поставила на голову всі уявлення про суть акторської творчости. Революційні театральні формування, відкидаючи анархічну неорганізованість "безсистемно-наркотичного нутра" акторського, а також "гіпнотичний тренаж" фантазії актора психологічного театру, впали спочатку в другу крайність – вони хотіли механізувати актора, за ідеал його майстерности вони вважали точність і певність руху машини (порівняйте: машина – ляйтмотив поезії тих років, абстрактний конструктивізм – в образотворців). Кульмінаційною точкою машинізму в "Березолі" стали постановки вистав "Газ" і "Машиноборці". У "Березолі", як і в інших лівих театрах, доба машинізму чи первісного конструктивізму – доба безмежної тиранії режисера. Довго тривати це не могло: машинізм не відповідає завданням і суті акторської творчости – до театру йдуть ради гарячого тремтіння живої людини, там мусить жити певний тип, характер чи в живий людський образ втілена ідея, а машинізм цього не дає. Тому глядач ним (власне, вигадливістю режисера) здивований, але не захоплений.

Крім того, дуже скоро зріс і актор і заявив свої права на належне йому в театрі місце. Відси починається поширення й поглиблення розуміння завдань акторської творчости. Одначе, даючи дорогу акторові, висуваючи його, "Березіль" не вертається до емоційної безпосередности своїх попередників, він бореться з нею, як і перш, але перед ним тепер уже вимальовуються нові завдання. Головне він починає тепер бачити в тому, щоб актор навчився охоплювати своєю уявою всю складну цілість певного образу й триматися в його ритмі, ніби жити його зовнішнім і внутрішнім життям. Актор мусить бути спостережливий, він має навчитись думати образами й розвинути здатність до "перетворення", цебто вміти находити стислі й яскраві художні знаки, що викликають у глядача уявлення про цілу річ чи явище. І, найголовніше, треба, щоб актор, передаючи все це глядачеві засобами технічного вміння, міг панувати над своїми засобами, міг себе, як виконавчий апарат, відділити в своїй свідомості від того образу, який він грає, цебто, щоб актор був майстром-техніком, а не "переживальним" апаратом, щоб він не залежав од вередливости свого "нутра". В цьому найголовніша ріжниця між живим сучасним театром і театром старим.

І тут революційному театрові в великій пригоді став пройдений ним етап машинізму.

"Перетворення" (термін узято з робочої практики "Березоля"), про яке згадано вище, – художньо-театральний прийом, що за його допомогою режисер

і актор намагаються якомога глибше виявити певну реальність. Перетворення – той художній знак, той театральний "символ", що розкриває суть певного явища, якоїсь реальности й допомагає глибше бачити її справжню, може, не завжди ясну суть. В образотворчих мистецтвах і в літературі цей прийом широко використовується. Поет, зображаючи революцію в образі "плуга, що "трощить, ламає, з землі вириває", вживає перетворення. Яскраві приклади перетворень дають політичні карикатури в наших щоденних газетах. Згадується приклад з акторської роботи: вражений тяжкою звісткою, актор, замість грати "драму", робить одеревенілу постать і обличчя, неживими руками бере з столу книжку і, безтямно дивлячись перед себе, перегортає її; вражіння глядача – у людини нещастя. Це приклад перетворення, зробленого на психологічній основі, перетворення психологічного. А таких основ може бути багато – актор може, приміром, за основу перетворення взяти (як це часто роблять і поети) образ звіриного царства, граючи ту чи іншу роль, можна свого героя уявити, скажімо, собакою і вже, виходячи з цього, будувати відповідно ходу, рух, інтонацію, взагалі всі елементи, з яких компонується образ на сцені. Так грали в "Золотому Череві". А, вклавши в трактування ролі певну соціяльну тенденцію, актор має ще інший ефект – він підходить до перетворення соціяльного, прикладів таких перетворень багато в роботах профтеатру і ще більше в клубній інсценізації, де є такі персонажі, як піп, буржуй, робітник і ін., що вже мають свої "маски".

В "Народньому Малахію" "Березіль" поєднує вже психологічне перетворення з соціяльним; наслідок цього – небувала виразність гри. Головніші елементи такої гри: вибір рис, характерних для людини певного соціяльного шару, тверезий композиційний розрахунок у поєднанні цих рис. У такій роботі актор, якщо він спроможний буде робити такі композиційні розрахунки, стане сам "режисером"-компоністом сценічного образу.

Так чи інакше, не вдаючись у те, відкіля це йде й якою мірою "винен" у цьому актор чи режисер, треба констатувати, що, наприклад, у "Малахію" всі майже виконавці показали надзвичайну переконливість і особливу, згущену змістовність сценічного характеру.

Перетворення, як економний художній засіб, вживається для розкривання й "розшифровування" найрізноманітніших явищ психологічних і соціяльного порядку. Життьово-психологічний, пасивний передреволюційний театр загубив був цей багатющий засіб впливу на глядача, новий театр, працюючи над проблемами театральности, вивчаючи принципи старого театру, віднайшов перетворення й широко його використовує, тим загострюючи в глядача інтерес до спектаклю, активізуючи й підвищуючи його сприймання. Кожен, хто бачив, прим., у "Джімі Гіґґінсі" початкову сцену "концерт держав" або там же сцену "мобілізація в Америці" (третя дія), пам'ятає, як цей засіб просто й з великою силою переконання розкриває суть відносин капіталістичних держав між собою та їх прийоми запаморочування голів трудящим. Тут же треба сказати про ту особливість будови спектаклю, яка обумовлюється застосуванням перетворення; перетворення не допускає в спектаклю безперервної ритмічної текучости

й плавкости, що є прикметою театру психологічного або стилізованого. Перетворення – це лиш недовгий момент (це "атракціон", як звав перетворення С. Айзенштайн, коли говорив про "монтаж атракціонів" у спектаклю), і тому перетворення, коли воно застосовується в спектаклі, тягне за собою методу кінематографічного монтування. Це особливо яскраво видно на згадуваному вже "Джімі Гіґґінсі" – ота різноплановість постави походить од послідовно застосованої тут методи перетворення. На цій же методі побудував Курбас і пізніші свої роботи – "Пролог" ("Напередодні") і особливо "Жовтневий огляд", де є багато монументально-соціяльних перетворень високого патетичного напруження.

В перетворенні (чи "атракціоні") новий театр віднайшов свою справжню театральну основу; перетворення – надзвичайно гнучкий у своїх можливостях принцип, що збагачує ресурси виразу режисерського і акторського.

* * *

Отже, за два перших сезони в Харкові "Березіль" не досяг у своїй роботі бажаної виразности, ідейної насичености й художньої повноти й чіткости. Так само блідо проходить і третій його сезон. Підготувавши собі попередньою роботою в Києві добрий трамплін, театр поки що не зробив стрибків потрібної височини, сили й ефекту. Про причини цього вже говорилося. Але, крім того, що театр мусів якось внутрішньо перешикуватись, маючи на новому місці нові завдання, крім того, що він мусів поповнити трупу новими робітниками "з ринку" – а треба довшого часу, щоб цей елемент став автогенним основному ядрові березільців, – крім цього всього, були ще деякі причини, що привели "Березіль" до зниження ідейної й художньої його продукції. На початку ми казали, з якими внутрішніми зусиллями доводилось переборювати "Березолеві" свої анархічно-інтелігентсько-богемські настрої. Протягом існування "Березоля" в ньому точилася внутрішня боротьба різних угруповань. Тенденції і прагнення свідоміших і більш зрілих, у розумінні мистецькому, членів колективу до ближчої співучасти в роботі театру, особливо в його ідейних шуканнях, боролися з авторитарністю, з намаганням усю роботу вести, керуючись принципом єдиної, безконтрольної волі. Внаслідок цієї боротьби "Березіль" весь час зазнавав внутрішніх потрясень – від нього відходили люди, часто дуже віддані справі. Кінець кінцем все це й спричинилося до того, що протягом певного часу "Березіль" утратив чимало цінних робітників, місце яких заступили нові сили, менше випробовані, менше загартовані в боротьбі за новий театр.

Але й на сьогодні "Березіль" лишається високомайстерним театром, його робота – барометр вищих досягнень театральної культури на Україні.

І хочеться вірити, що, зміцнившись, "Березіль" позбудеться й своїх хиб, що він стане театром, гідним своєї епохи.

Галина БОТУНОВА

“БЕРЕЗІЛЬ” У ЦЕНТРІ ТЕАТРАЛЬНОГО ДИСПУТУ 1929 РОКУ[1]

Театральний диспут 1929 р. і донині є невичерпним джерелом інформації про мистецький процес 20-х років, його художньо-естетичні та суспільно-політичні протистояння, мистецькі та світоглядні позиції учасників дискусії. Для нас важливою є позиція Л. Курбаса на цьому диспуті, яка вражає мистецькою прозорливістю, послідовністю, громадянською мужністю і людською гідністю.

Театральний диспут, який відбувся 8–11 червня 1929 року в харківському Будинку літератури імені Василя Блакитного, увійшов в історію театральної культури як найбільш тенденційний і агресивний, вістря його було спрямоване, насамперед, у напрямку театру “Березіль” і його мистецького керівника Леся Курбаса. Це обумовлювалося, на наш погляд, двома головними чинниками: піднесенням національно-культурного руху, який у буквальному сенсі налякав владу, і як наслідок – згортанням на кінець 20-х років так званої політики “коренізації”, що в Україні проходила під назвою “українізації”. Влада, як свідчить один із найавторитетніших фахівців із цієї проблеми Ярослав Дашкевич, усвідомила: “Постала загроза, що українізація може вдатися; надії на те, що вона задушиться або загине під ударами місцевої бюрократії, виявилися безпідставними”[2].

Відбулися очевидні зміни і в розстановці сил на “театральному фронті”, які досить чітко схарактеризував Йона Шевченко: “Якихось півтора-два роки тому справа з театром була ясніша: у нас був мало не всіма офіційно визнаний революційний театральний центр – “Березіль” – експериментально-творчий театр високої мистецької кваліфікації, були популяризаторські театри, що більш-менш талановито і успішно виконують свою функцію в процесі культурної революції, працюючи на підвищення культурності глядача.

Все це ми маємо й нині, але все ж на сьогодні справа значно ускладнилася. Оцінюючи насамперед зовнішню ситуацію в театрі, <…> можна відзначити такі головні її риси: по-перше, спостерігаємо факт дуже великого культур-

---

[1] Друкується вперше. *(Прим. ред.).*

[2] Дашкевич Я. Українізація: причини і наслідки / Я. Р. Дашкевич // Слово і час. – 1990. – № 8. – С. 62.

ного значення – зростання питомої ваги робітничого сектору наших театрів, що обслуговують робітничі райони; по-друге, – помітно зростає вплив популяризаторського театру, зростає його зв'язок із масами – цей театр міцніє, росте вшир, і, поволі заглиблюючись, підвищує свій ідейно-художній рівень"[3]. І найголовніше: "Нарешті, не можна не помітити певних критичних моментів гальмування й елементів застою в розвиткові театру "Березіль". <…> *Минулий березільський сезон був особливо непродуктивний, <…> неприхильно до "Березоля" настроєні люди, не розуміючи значення роботи цього театру, почали вести підривну проти нього акцію*"[4].

Оця "підривна акція" найяскравіше виявилася на театральному диспуті 1929 р.

Тенденційний тон диспуту задає головний доповідач, тодішній нарком освіти Микола Скрипник. Саме він, до речі, найбільш лояльний до української культури з середовища тодішніх високопосадовців, по суті, активний пропагандист українізації, у різкій формі підкреслить: "Весна минулого року дає нам картину жорстокої й одвертої боротьби на театральному терені за соціальні якості"[5]. Продовжуючи, Скрипник сказав: "Зараз же треба визнати, що наші художні й театральні сили в дійсності живуть минулим днем, не знайшли в собі ні сили, ні волі, ні свідомості, щоб поруч із переходом цілої країни на нове перебудовче життя і творчість, знайти на театральному терені ці нові шляхи"[6]. На думку М. Скрипника, головні хиби театрів полягають у тому, що всі вони давно перестали бути експериментальними (ясна річ, що експеримент у нього асоціюється, насамперед, із використанням у виставі засобів виразності агітаційно-плакатного мистецтва). "Візьмемо хоча б "Березіль", – говорить він, – театр, що дав значні театральні вартості, що своїми експериментами значно просунув віз нашого українського театрального мистецтва вперед. Але чи в театрі "Березіль" за останні два, три роки був експериментальний дух? <…> *Коли взяти соціальний бік, то, може, навіть за останні два роки можна знайти не крок уперед, а деякі кроки назад*"[7].

І ще одне серйозне звинувачення, – по суті, в націоналізмі, – висуває М. Скрипник. Порівнюючи дві вистави "Яблуневого полону" Івана Дніпровського позаминулого (1927 р.) і цьогорічну, які він нібито бачив сам, звинувачує режисуру в зміні концепції вистави. Якщо раніше контррозвідниця, звертаючись до представників радянського військового загону, кидала репліку: "Куди ви дівали українську інтелігенцію? Ви її розстрілювали сотнями", – на адре-

---

[3] Шевченко Й. Ножиці в театрі : (До підсумків сезону) / Йона Шевченко // Критика. – 1929. – № 6. – С. 96.

[4] Там само. – С. 110. Тут і далі курсив автора статті. *(Прим. ред.).*

[5] Скрипник М. О. Театральний трикутник / М. О. Скрипник // Радянський театр. – 1929. – № 1. – С. 7.

[6] Там само. – С. 8.

[7] Там само.

су ворога, – підкреслює М. Скрипник, – то останнім часом – повернувшись до залу, таким чином по суті звинувачуючи у винищенні інтелігенції пролетарського глядача. *Це не лише поворот актора, а це поворот постановки, я побоююсь, якби це не було поворотом напрямку театру*"[8], – загрозливо сказав нарком освіти і таким чином наче офіційно благословив нападки на "Березіль". У чому ж причина зміни ставлення М. Скрипника до "Березоля"? Адже, як згадують березільці, зокрема Роман Черкашин (працював у "Березолі" з 1928 року): "Незважаючи на зайнятість, Скрипник часто бував у театрі, розмовляв з акторами та режисерами, цікавився творчою роботою "Березоля". З Курбасом був у теплих стосунках, розумів його театр, всіляко підтримував пошуки художнього керівника"[9]. Більше того, саме це "поблажливе", як його визначали опоненти, ставлення до "Березоля" і особисто до Л. Курбаса стало одним із головних аргументів проти М. Скрипника у статтях і виступах Дмитра Грудини, Павла Постишева та ін. уже після його самогубства. Зокрема секретар ЦК КП(б)У Панас Любченко з обуренням розповідав про те, "що М. Скрипник на Політбюро поставив спеціально питання про те, щоб прийняти Курбаса до партії. Коли Політбюро відмовило йому і доручило Скрипнику передати Курбасові, що ми його прийняти до партії не можемо, Скрипник відмовився виконати доручення, і довелося доручати іншому"[10]. За поясненнями звернемося знову до Я. Дашкевича: "Під приводом українського націоналістичного ухилу з України усунули двох наркомів освіти – Гринька і Шумського. Масові репресії посилилися, починаючи з 1928 р. Розгромили УАПЦ. *Розкриття уявних націоналістичних центрів посередньо було скеровано проти третього наркома освіти відомого ленінця Скрипника*"[11]. Тож цілком очевидно, що зміна ставлення тодішнього наркома освіти до "Березоля" була вимушеною, оскільки загроза політичних репресій зависла особисто над ним.

Незважаючи на такі серйозні звинувачення з боку М. Скрипника, Л. Курбас, спочатку іронічно зауваживши, що театральні диспути "конкретних наслідків <…> ніколи не мають"[12], пробує перевести дискусію в інше русло – з політичного в конструктивне, професійне. На відміну від "беззубого" виступу

---

[8] Скрипник М. О. Театральний трикутник / М. О. Скрипник // Радянський театр. – 1929. – № 1. – С. 9.

[9] Цит. за: Совєтов І. "Моя сторінка закінчена. Я схожу зі сцени…" / Ігор Совєтов // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи / заг. ред., передм. і прим. Валеріяна Ревуцького. – Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1989. – С. 804.

[10] Виступають проти Леся Курбаса // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи / заг. ред., передм. і прим. Валеріяна Ревуцького. – Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1989. – С. 724.

[11] Дашкевич Я. Українізація: причини і наслідки / Я. Р. Дашкевич // Слово і час. – 1990. – № 8. – С. 62.

[12] Театральний диспут // Радянський театр. – 1929. – № 2/3. – С. 85.

Гната Юри, який Курбас визначить як "балачки на дрібні теми"[13], сам він сміливо оцінює ситуацію і пропонує своє бачення подальшого розвитку українського театру, накреслює широку програму першочергових справ.

Найперше, Л. Курбас наголошує, що сама постановка питання в організації диспуту настільки фальшива, що унеможливила "конче потрібну для країни корисну фундаментальну дискусію"[14], коріння цієї фальші, як вважає Курбас, – в "одній основній помилці у політиці Наркомосу", на яку потрібно звернути увагу учасників дискусії і, насамперед, М. Скрипника. Яку потрібно було мати сміливість, щоб після таких прямих звинувачень зі сторони М. Скрипника критикувати установу, якою керував Нарком. *Більше того, Л. Курбас із неприхованою іронією висловлює впевненість у тому, "що Микола Олексійович поділяє думку Леніна про те, що краще "один непослушный, но умный, чем двадцать послушных дураков"*[15].

Помилка Наркомосу, на думку Л. Курбаса, полягає в тому, що серед доповідачів повинні бути не тільки чиновники (він мав на увазі, крім М. Скрипника, завголовмистецтва НКО УСРР Петренка, директора управління видовищних підприємств Я. Пуппе та голову спілки "Робмис" Н. Рабічева), але й театральні працівники. "Поскільки справа мистецької культури виключно складна, – говорить він, – її не можна розв'язувати в кабінеті. У нас це робиться наказами, дуже мало цікавлячись, <…> життєвим відгуком у середовищі тих, хто безпосередньо працюють на театрфронті"[16].

Далі Л. Курбас піднімає цілу низку проблем, вирішення яких дасть, на його думку, можливість змінити ситуацію на краще, а саме:

1. створення міцного культурного центру, який би консолідував зусилля і давав би відповідну установку іншим театральним організаціям; звісно, що Курбас мав на увазі театр "Березіль";

2. створення в Харкові театру сатири, оперети, чи то просто репертуарного театру. Відсутність їх заставляє "Березіль" "розкидатися на всі боки"[17];

3. виховання мистецьких кадрів і у зв'язку з цим необхідність узаконення і державного фінансування студії при театрі "Березіль", оскільки ВИШі випускають на рік всього 10–15 студентів, крім цього, на його думку, "тільки при виробництві можна виховати справді міцних, хороших працівників"[18];

4. Курбас різко критикує закон про управління державними театрами, який передбачає підпорядкування художнього керівника, цього "нерву і мозку" театру, директорові, оскільки серед директорів є люди, які зовсім не знають театру. "Їх (директорів. – *Г. Б.*) треба виховувати. Це велике мистецтво

---

[13] Театральний диспут // Радянський театр. – 1929. – № 2/3. – С. 86.

[14] Там само.

[15] Там само.

[16] Там само.

[17] Там само. – С. 87.

[18] Там само.

– бути директором, тобто господарником <…> А в нас вийшло так, що люди цілком до цього діла не причасні, одержують бразди правління у свої руки і роблять прямо неприпустимі речі, особливо, коли у них бракує звичайного такту" – підкреслює він[19];

5. і, нарешті, Курбас торкається національного питання, небезпеки подальшої русифікації країни.

"Народного Малахія" і "Мину Мазайла" не сприймають, як хотілося б, не тільки через складну форму, стверджує Курбас. "Ідею, вістря цих двох п'єс не сприймає глибоко робітнича маса тому, що вона також, як і грандіозна більшість населення, ще досі в інерції <…> русифікаторського процесу, який був тут цілими століттями"[20].

Шлях до притягнення робітничої маси, на думку Курбаса, веде через такі позиції: "*освоєння пролетаріату України з ідейними традиціями українського культурного процесу в минулому і теперішньому, ознайомлення і розкриття йому проблематики цього процесу*"[21].

Курбас стурбований тим, що "Малахій", який став певним збірним символом, що "оцей "Малахій" для них (тобто зрусифікованої частини суспільства. – *Г. Б.*) чужий"[22]. Вони "не почувають, яка глибока національна риса в ньому, яке коріння може історик літератури відшукати для нього в письменах наших старих письменників, клясиків і романтиків і т. д., якого коріння можна відшукати *ще і в політиці тих кляс, що колись керували нашою нацією* <…>"[23].

Саме ці тези Курбаса про необхідність "освоєння пролетаріату України з ідейними традиціями українського культурного процесу в минулому і теперішньому", а також про глибоке коріння, яке "можна відшукати в політиці тих кляс, що колись керували нашою нацією", викличе далі найбільше обурення опонентів Курбаса вуспівської формації: Івана Кулика, Володимира Сухино-Хоменка та ін.

Висвітливши питання, що стосуються загальноукраїнського театрального процесу, Курбас у заключній частині виступу переходить до визначення завдань "Березоля" на цьому етапі і формування його нової естетики. "Ніколи в історії українського театру, – говорить він, – за винятком початку революції, на театральному терені так різко не поділялися театри на два основних напрямки, як от зараз. Не мистецькою формою, не формальною методологічною якоюсь ознакою, а лінією, якою зараз треба розглядати театри"[24]. Далі Л. Курбас уточнює: "Що було добре кілька років тому, зараз, коли перед нами стоїть потреба культурної революції, стоїть поглиблення роботи, а не агітація, стоїть пропа-

---

[19] Театральний диспут // Радянський театр. – 1929. – № 2/3. – С. 88.
[20] Там само. – С. 89.
[21] Там само.
[22] Там само.
[23] Там само.
[24] Там само. – С. 90.

ганда, нам треба давати п'єси таким чином, щоб примушувати глядача думати, прощупувати, вносити в своє життя те, що він бачить в театрі. <…> Наша установка – *діалектична логіка повинна прийти на зміну агітації попередніх років*"[25] – принципова теза, яка також не була підтримана більшістю в залі, за винятком М. Куліша та Миколи Хвильового.

На думку Курбаса, "гра чорним і білим, гра однозначними масками не викликає ніяких побічних асоціацій <…> і маски вроді буржуа і пролетаря, що повторюються у кожній з наших сучасних п'єс, це принципово, ви скрізь можете поділити, вони дуже зрозумілі для пролетаріяту. Гра цим методом дуже небезпечна, вона веде до оглупіння мас, вона веде до хуліганства, вона веде до того, щоб не тільки в театрі, а і в житті спрямувати боротьбу, працю на виробництві, спрямувати все життя по верхах"[26]. На його думку, "треба, щоб наші маси навчились до людей і до всього ставитись глибоко аналітично і вміти вірно потрапляти, от як вони мусять навчитися оце розуміти"[27]. Не потрібно боятися того, що негативні типи викликають симпатію, вважає Курбас. "Тут у нас тільки через те, що "Малахій" викликав симпатію у глядача, зчинилася ціла буря. <…> А частина критики дивиться на "Мину Мазайла" під поглядом *русифікаторської інерції* і не може прийняти п'єсу тому, що вона саме є ота тьотя Мотя"[28]. Дісталось і комсомолу. На репліку самого Скрипника: "Комсомол теж тьотя Мотя?" – Курбас сміливо відповів: "Комсомол не тьотя Мотя, *але комсомол, як грандіозна маса нашого суспільства, ще у великій інерції русифікаторської лінії*"[29].

І нарешті Курбас робить висновок: "Революційний театр починається тільки там, де він робить, дійсно робить революцію, якийсь переворот, певне просування, продвижку вперед, *там, де він іде попереду глядача*"[30].

Блискучий виступ Курбаса тільки підсилив низку спланованих, добре підготовлених звинувачень на його адресу зі сторони опонентів. Курбаса один за одним звинувачують у нерозумінні різниці між завданнями театру в буржуазному суспільстві і за диктатури пролетаріату, в аполітичності: "За всієї блідності виступу т. Юри, – зізнається І. Кулик, – я повинен визнати тут переваги його декларації над програмовим виступом т. Курбаса"[31]. "Березолю", на його думку, "потрібно рішуче відмовитися *від програм, подібних Курбасовій, бо це не наші програми*"[32]. Виступ І. Кулика був настільки тенденційним і заангажованим, що це дало привід Борису Сіманцеву назвати свій репортаж із диспуту "Театр "Березіль" і театр ім. Франка" і так прокоментувати почуте: "Якщо перші два дні він (диспут. – *Г. Б.*) протікав в площині обговорення різних аспектів театрального

---

[25] Театральний диспут // Радянський театр. – 1929. – № 2/3. – С. 90.
[26] Там само.
[27] Там само. – С. 91.
[28] Там само.
[29] Там само.
[30] Там само.
[31] Там само. – С. 93.
[32] Там само. – С. 94.

життя і будівництва, то після виступу І. Кулика увага була зосереджена виключно на двох театрах – театрові "Березіль" і театрі ім. Франка". Більше того, як свідчить Сіманцев, "після цього виступу аудиторія різко розділилась на два табори <…> прихильників театру "Березіль" і прихильників театру ім. Франка"[33].

Ще далі йде у своїх "викриттях" Л. Курбаса В. Сухино-Хоменко, однозначно віддаючи перевагу театрові ім. Франка і звинувачуючи Курбаса в найтяжчому на той час гріхові – у націоналізмі. "Заявляти, що у нас продовжується русифікація – це, знаєте, товариші, або бути дійсно сліпою людиною, або бути людиною, у якої щире національне почуття переростає в *націоналістичне почуття*"[34].

Найбільш обурливою виглядає в цій ситуації позиція Гната Юри, людини, яка багато чим у мистецькому становленні була зобов'язана Л. Курбасові. Вислухавши всі звинувачення на адресу Курбаса, назвавши "нечистоплотними" виступи М. Хвильового і М. Куліша, Гнат Юра в заключному слові сказав: "Тов. Курбасе. Дозвольте Вас заспокоїти, що я Вас крити не буду. По-перше, тому, що Ви самі себе покрили, і очевидно, в найближчий час покриє Вас українська суспільність"[35]. Виникає питання: чи не був Г. Юра на той час поінформований значно краще, ніж більшість у залі, що дало йому право так відверто погрожувати Курбасу. Згадавши метафоричний вираз Курбаса про те, що краще мати справу з одним непокірним, але розумним, ніж з 20-ма покірними дурнями, звертаючись до Хвильового, Юра сказав: "Не будемо називати, хто "умненький", про це можуть догадатися самі (звісно, маючи на увазі Л. Курбаса. – *Г. Б.*), а що він непокорний, ми знаємо. А ось чи він "умненький", це покаже майбутнє. Не хочу бути пророком, – знову ж таки багатозначно натякнув Юра, – але боюся, що Курбасове умничання <…> дасть такі ж наслідки, як під час вашого власного умничання було в галузі літератури"[36].

На захист Курбаса з цієї чисельної аудиторії відважно і однозначно стали лише М. Хвильовий, М. Куліш і член репертуарної колегії НКО літературний критик Д. Фельдман. Дивно, але учні Л. Курбаса Василь Василько та Януарій Бортник зайняли нейтральну позицію і говорили на диспуті виключно про проблеми очолюваних ними харківських театрів: Червонозаводського українського драматичного театру і "Веселого Пролетаря" відповідно.

Вислухавши всі звинувачення, Л. Курбас не тільки не злякався, не тільки не відступив, але й сам пішов у наступ, відстоюючи свої мистецькі й громадянські позиції: "Не Куликові вчити мене, як перти проти хвилі. На сьогоднішній день, за сьогоднішніх обставин треба Куликові вчитися у мене, як перти проти хвилі. Яке право мають тов. Кулик і тов. Хоменко і інші тт., що тут

---

[33] [Симанцев Б.]. Театральный диспут : Театр "Березіль" и театр им. Франко / Б. С. // Вечернее радио. – 1929. – 12 июн.

[34] Театральний диспут // Радянський театр. – 1929. – № 2/3. – С. 107.

[35] Там само. – С. 112.

[36] Там само. – С. 113.

виступали і перекручували навмисно стенограму і те, що я говорив, і вносять у диспут, як систему, вульгаризацію, спрощення і демагогію, якою вони користувалися? Не мають права. Хіба не спрощення від мене вимагаєте, коли хочете, щоб я дав таку декларацію, як Юра, коли говорите, що вона була ближче до Вас. <…> …для мене ця декларація – зниження диспуту, бо для мене це давно вирішена справа, це пройдений шлях"[37].

Відповідаючи І. Куликові на його закид про те, що театр бере на себе роль РСІ (Робітничо-селянської інспекції) і карного розшуку, він, добре усвідомлюючи, що́ тут відбувається, говорить: "<…> *не розшук, а безпосереднє нищення тут, в залі, і коли хочете, це може бути зроблене на зовсім безвідносні до сучасності теми*. Я вважаю демагогію неприпустимим явищем в практиці наших диспутів, щоб так перекручувати те, що говорив промовець і робити з цього такі дикі виводи – як ухил… Взагалі ж у спеціальній атмосфері сьогоднішнього диспуту я бачив бажання деяких товаришів пришити мені, що називається, ухил"[38]. Далі, захищаючись від звинувачення в аполітичності, Л. Курбас іронічно запитує: "Аполітичний "Березіль"? "Березіль", що один з перших заявив на Україні про політичність театру і кожна його постава є свідомий політичний акт?"[39].

Л. Курбас категорично заперечує проти спроби перетворити театр на посібник із вивчення партійних декларацій: "Я думаю, тт., що Рабічев дуже *вузько і однобоко, спрощено* ставить питання про роль і завдання театру, коли вимагає від нього відгукуватися на всі кампанії, <…> *не треба захоплюватися спрощенням, не треба переводити все на елементарні речі*"[40].

Таким театром, який підходить до життя спрощено, намагається бездумно задовольнити смаки глядача, Курбас вважає театр ім. Франка, і його лякає підтримка цього театру на диспуті з боку влади і спроби зробити його лідером театрального процесу, оскільки з залу навіть лунали вигуки про необхідність переведення театру ім. Франка назад до Харкова: "Коли весь український театр йде під один ухил, "сломя голову", без принципу, коли весь український театр іде шляхом театру Гната Юри і плентається у хвості глядача і його смаку, так треба щось робити, треба кричати рятуйте, треба викинути антитезу, яка скерує процес театральний, скерує куди слід"[41].

Торкаючись ще раз національного питання, Л. Курбас пояснює: "Чому ми цікавимося цим питанням зараз? Це зовсім природньо. Ви зауважте, що національна проблема зараз на Україні у стадії величезного зрушення, і тисячу питаннями вона кричить: "дайош, дайош, дайош!" <…> Ті, що мають справу з

---

37 Театральний диспут // Радянський театр. – 1929. – № 2/3. – С. 108.

38 Там само. – С. 109.

39 Там само.

40 Там само. – С. 110.

41 Там само. – С. 109.

мовою, з культурою, зокрема театр, – вони мусять щось робити, мусять щось дати, відповідь і оформлення"[42].

Підтримуючи п'єсу М. Куліша "Мина Мазайло", яка глибоко осмислює саме національне питання, захищаючи її від нападок Н. Рабічева, Л. Курбас заявляє: "Я особисто вважаю п'єсу "Мина Мазайло" за виключну річ, як і взагалі Куліша я вважаю за геніальну людину". На репліку з залу: "Ви обоє геніальні", – Курбас із гідністю відповідає: *"Це можливо"*[43].

Захищаючи своє дітище "Березіль" і своє право працювати, як він це розуміє, Курбас наостанок скаже, звертаючись до аудиторії: "Я працюю для мас, але працюю по-новому і шукаю нових шляхів, щоб не було сплячки, щоб не було стабілізації, щоб революція йшла далі і тими формами й засобами, які ми робимо. <…> Ваше несприйняття "Березоля" – це питання смаку, смак – це є звичка сприймання". Усвідомлюючи, що його не розуміють, Л. Курбас із гіркотою скаже: "Ми бачимо на прикладі своєї роботи, що нас однаково не розуміють, проти нас однаково в даному разі і тт. Кулик, і Вольський, і однаково не розуміють нас старі українські громадяни і стара руська "чорна сотня".[44] *<…> Товариші, що маєте революційне минуле і зараз боретеся за революцію, дозвольте ж мені бути революціонером, це моє право страждати, це моє право бути незрозумілим, це моє право приймати удари, моє право боротися уперто на своєму фронті так, як своїм мозком розумію, чесно і послідовно. <...> Дозвольте мені це робити, дозвольте мені не йти лінією найменшого опору, бо робити те, що ви хочете, мені нічого не стоїть. Це значить покласти ноги на стільця – більш нічого, і ставити п'єсу*".

І нарешті: "*Мертвяки, до них слово. Дозвольте мені, живому, жити*"[45]

Як тут не згадати слова Юрія Шереха: "Курбас був, може, найвідважніший і найпослідовніший з усіх діячів тих трагічних років. Подиву гідний у своїй мужності, витривалості, безкомпромісності. Коли йшлося про ворога"[46].

Прямим продовженням цього театрального диспуту, як відзначали харківські часописи, став пленум художньо-політичної ради при Управлінні мистецтв НКО, який відбувся 7–8 вересня цього ж 1929 року. Незважаючи на те, що офіційно порядок денний передбачав розгляд питання про роботу театрів у наступному сезоні, зокрема їх репертуару, усе звелося до ще більш жорсткої критики "Березоля" і особисто Л. Курбаса. Директор Одеської держдрами С. Шраменко, вуспівці Іван Кулик, Яків Савченко, Д. Грудина і, особливо, представники літературного об'єднання "Нова Ґенерація" Михайль Семенко,

---

[42] Театральний диспут // Радянський театр. – 1929. – № 2/3. – С. 110–111.

[43] Там само. – С. 112.

[44] Там само. – С. 112.

[45] Там само.

[46] Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків / Юрій Шерех // Пороги і запоріжжя: Література, мистецтво, ідеології : у 3 т. / упоряд. та прим. Р. Корогодського. – Харків : Фоліо, 1998. – Т. 3. – С. 147.

Данило Сотник, О. Полторацький ніби змагаються між собою в намаганні якомога дошкульніше ужалити Л. Курбаса. За пропозицією С. Шраменка було утворено літературно-театральне об'єднання, основною метою якого стала боротьба з так званим "курбасизмом". "Будемо боротися з курбасизмом, поки курбасизм не стане позитивним явищем в нашому радянському житті. І вважаю, що врешті-решт лінія "Березоля" приведе його до ВУСПП й Нової Ґенерації, – сказав С. Шраменко[47]. Ще далі пішов Михайль Семенко: "Я вважаю, що Курбаса треба розвінчати, і це не є "напад" – це в його інтересах і в інтересах культурного процесу"[48]. У дискусіях, крім вищеназваних, взяли участь і Йона Шевченко, і Фавст Лопатинський, однак на захист "Березоля" стають лише режисер Єврейського Держтеатру С. Марголін, Петренко, Іван Мар'яненко "і почасти режисер Юхименко"[49].

Л. Курбас виступав на цьому пленумі двічі. Він усвідомлює, у якому складному становищі перебуває, і відразу зазначає, що одні йому пришивають "правий уклон", інші – "ліву опозицію, націоналістичний ухил", словом, – "цілий букет". "*Ясно, що "Березіль" у цьому сезоні стоїть поміж багнетами і ножами*"[50]. Припускаючи, що, "може, це є обдумана політика", яка може бути використана для зовсім іншої мети, Л. Курбас виголосив: "Ми не хочемо допустити того, <…> щоб наші противники підняли зброю проти нас у цьому сезоні. "Березіль" хоче внести у свою роботу певний згущений відтінок свого обличчя політичного, громадського. <…> Політична лінія "Березоля" є, була і хоче бути витриманою в напрямку певної політичної озброєності"[51]. Познайомивши аудиторію, як і вимагалося, з репертуаром на наступний сезон ("Заповіт пана Ралка" Василя Цимбала, нове ревю (назва поки що не визначена), "Закут", "Патетична соната" М. Куліша, "Отелло" Вільяма Шекспіра, "Диктатура" Івана Микитенка). Л. Курбас, незважаючи на неодноразову гостру критику, насамперед на театральному диспуті, знову вперто відстоює п'єси М. Куліша "Народний Малахій" і "Мина Мазайло". Підкреслюючи величезне значення і видатну роль обох п'єс, Л. Курбас ще раз торкнеться такого дражливого питання, як національне: "І коли частина глядачів на Україні не розуміє цього змісту, то це тому, що воно є суто національним"[52]. У наступному виступі Л. Курбас з викликом додасть: "<…> перекладних п'єс у нас досі не бувало. Ми в цьому відношенні були театром принциповим, театром, який не давав перекладних з російської мови п'єс. *Я повторюю, театр "Березіль" не*

---

[47] Про театр // Нова Ґенерація. – 1929. – № 10. – С. 75.

[48] Там само. – С. 76.

[49] Пленум художньо-політичної ради при Управління мистецтв НКО // Радянський театр. – 1929. – № 2/3. – С. 69.

[50] Курбас Л. Доповіді на засіданнях Художньо-політичної ради Наркомату освіти УРСР / Лесь Курбас // Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 762.

[51] Там само. – С. 763.

[52] Там само. – С. 765.

дав ні одної російської п'єси"[53]. Тобто озвучив як принципову позицію те, за що його неодноразово критикували і що в майбутньому йому інкримінуватимуть як один із найтяжчих політичних злочинів.

Звинувативши Михайля Семенка в "політиканстві", "інтриганстві", у невмінні вирішувати принципові питання "в ім'я певного наслідку в нашому культурному будівництві, в нашій культурній політиці", Л. Курбас безкомпромісно сказав: "Я коли виступав, я цілком не висказував про всі обставини, які оточують "Березіль" <…> *Я не боюсь ваших блоків, я не боюсь боротьби, я тільки боюсь одного, я боюсь, щоб ви не повелись як фальшивомонетники, як шулери при картах. <…> я боюся, щоб <…> я не опинився поза нашим революційним активом, і я не опинився одним прекрасним днем у лавах об'єктивно в усякому разі теоретичних – ворогів радянської влади і ворогів партії. Ось чому я казав, що я беру в цьому сезоні такий курс, який вам виб'є чисто політичну зброю з рук*"[54] .

Л. Курбас ще сподівався домовитися з владою, але доля його була вже визначена.

Ілюзії Л. Курбаса щодо співробітництва з радянською владою і її ставлення до української культури поступово розвіювалися. Та й чи були вони? Один із найвідданіших березільців, один із трьох, хто не побоявся стати на захист Л. Курбаса на судилищі 5 жовтня 1933 року, а потім пронести крізь усе життя любов до вчителя – Р. О. Черкашин так пояснює альянс великого режисера з радянською владою: "Вибору не залишалося. Режисерський театр, що його творив Лесь Курбас, волею обставин надалі міг розвиватися тільки як радянський театр, за підтримки державної влади та комуністичної партії, яка її уособлювала. Лесь Курбас розумів, що треба йти на цей компроміс із могутніми владними структурами, бо становище українського театру в Галичині навряд чи було легшим, а скоріше видавалося ще складнішим під тиском польської державної політичної диктатури. Лесь Курбас змушений був, прагнучи до необхідного для плідної творчої праці порозуміння з партією та державною владою, виправдовуючись, відступати, а то й суперечити самому собі. Проте в головному – у своїх поглядах на життя, історію, театральне мистецтво – він завжди залишався вірним власним ідеям і моральним нормам"[55].

На підтвердження наших думок щодо відсутності ілюзій у Курбаса наведемо його власний вислів. Наприкінці 20-х років він говорив: "Соцбільшовицька революція несла щось нове, для мене не зовсім зрозуміле, але головне –

---

[53] Курбас Л. Доповіді на засіданнях Художньо-політичної ради Наркомату освіти УРСР / Лесь Курбас // Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 768.

[54] Там само. – С. 765–766.

[55] Черкашин Р. Ми – березільці / Роман Черкашин // Ми – березільці : театральні спогади-роздуми / Роман Черкашин, Юлія Фоміна ; [упоряд. В. Собіянський; ред. Н. Бордукова]. – [Харків] : Акта, 2008. – С. 110–111.

свіже і велике. Щоправда, я відчував, що більшовики несуть багато ворожого українській нації, її відродженню, але я вірив, що з часом це минеться. Силу нації не можуть убити ніякі декрети”[56].

Але повернемось знову до диспуту в червні 1929 року. Свій виступ Л. Курбас починав словами про те, що театральні диспути “конкретних наслідків ніколи не мали”[57]. Він помилився, для нього, як і для всієї української культури, вони мали дуже трагічні наслідки.

[56] Остання адреса : До 60-річчя соловецької трагедії : у 3 т. / упоряд.: Петро Кулаковський, Юрій Шаповал ; відп. ред. Юрій Шаповал. – Київ : Сфера, 1998. – Т. 2. – С. 248.

[57] Театральний диспут // Радянський театр. – 1929. – № 2/3. – С. 85.

Юрій БОБОШКО

ЗНЕСЛАВЛЕНА ПЕРЕМОГА[1]

Що й казати, Курбас був щасливим у колі своїх друзів, соратників, учнів. Якби не їхній ентузіазм, відданість або й навіть самовідданість мистецтву, здатність в ім'я цього долати труднощі, стійко переносити побутові нестатки, поступатися власним задля загальної справи, – то не було б Молодого театру, Кийдрамте, Мистецького об'єднання "Березіль". Бо в основі цих починань лежала не служба, а служіння Театру як найвищій духовній меті, Театру-ідеї, Театру – мистецькому храмові, звичайно, без жодного ідеалістичного присмаку, адже таке розуміння мистецтва березільці рішуче відкидали. Саме так, служіння, а може, ще більше – горіння, і цей творчий вогонь розпалив і підтримував довгі роки передусім Курбас, бо сам палав яскравим полум'ям мистецьких шукань, випромінював енергію творення.

Це було світле полум'я життєлюбності, оптимізму, віри в людину, в будівничий сенс революції. І хоча драматичні обставини тих часів забарвлювали його мистецтво в разюче відмінні тони – від високої урочистості до їдкого сарказму, в тих випадках, коли воно вело бій з ворогами революції, – основна тональність сценічної творчості Курбаса завжди була мажорною і світлою, моцартівською тональністю життєствердження, життєтворення.

І хоч як це прикро, та досвід історії свідчить, що моцартівські злети духу нерідко стикаються з чорною, нищівною енергією сальєризму в різних варіаціях – від примітивних заздрощів до войовничого заперечення. Та хоч би як маскувався сальєризм, є один вирішальний момент для його розпізнання, – це переступ тієї моральної межі суспільного добра, за яким той, хто на це наважився, стає вже не опонентом, а ворогом, руйнівником, доходить до вчинку Герострата, нищівника визнаних суспільством цінностей.

Цілеспрямована оновлювальна і перетворювальна творча діяльність Леся Курбаса протягом усього його життя натрапила на неабиякий опір мистецького конформізму, інерції думки. Маючи величезну кількість прихильників, передусім серед молоді, нажив він і чимало недоброзичливців, а то й ворогів. У київський період праці режисера вони здебільшого перебували "по той бік барикад", у таборі "вчорашніх". Інакше обернулася справа у Харкові, де "Березіль"

---

[1] Друкується зі скороченням за: Бобошко Ю. М. Знеславлена перемога / Ю. М. Бобошко // Режисер Лесь Курбас / Ю. М. Бобошко. – Київ : Мистецтво, 1987. – С. 154–167; Бобошко Ю. М. Театр активного вторгнення в життя / Ю. М. Бобошко // Режисер Лесь Курбас / Ю. М. Бобошко. – Київ : Мистецтво, 1987. – С. 181–185.

та його керівник опинилися у гущі літературних та мистецьких суперечок між творчими організаціями, що претендували на представництво найпередовіших суспільних ідей та настроїв. Одразу ж серед громадськості міста виявилися шанувальники мистецтва театру та його керівника і люди, не згодні з їхнім курсом. Докори й заперечення набули вже іншого обґрунтування, а саме – виставлялися з позицій їхньої спроможності чи недоречності для будівництва соціалістичної культури. Суперечка точилася між "своїми", що надавало їй надзвичайного драматизму. Усі виступали як Моцарти, інколи навіть не усвідомлюючи, що дехто вже збочив насправді на стежку Сальєрі.

На початку 1930-х років одвертим противником творчих настанов Курбаса виступив драматург І. Микитенко, який перебував тоді на злеті популярності, посів авторитетну посаду генерального секретаря ВУСППу – Всеукраїнської спілки пролетарських письменників. Шляхи Курбаса і Микитенка схрестилися на "Диктатурі", п'єсі, що з великим успіхом пройшла в Одеській Держдрамі в постановці М. Терещенка, а також у Театрі імені І. Я. Франка, Театрі імені Т. Г. Шевченка, Театрі імені М. К. Заньковецької. Природно, що драматург захотів побачити свою п'єсу і на столичній, харківській сцені. Однак зустрічі письменника з режисером виявили певне розходження поміж ними в поглядах. Курбас, у цілому схваливши твір, зажадав від драматурга-початківця певних доопрацювань і виправлень, а Микитенко з вимогами режисера не погодився. Здавалося б, рядовий епізод з театрального життя. Але на тлі тогочасної мистецької обстановки він став зав'язкою дуже драматичних подій. Нагадаємо, що з часу постановки "Комуни в степах" Курбас знайшов драматурга-однодумця в особі М. Куліша, їхні творчі контакти зміцніли після переїзду "Березоля" до Харкова. Куліш належав до ВАПЛІТЕ – Вільної академії пролетарської літератури, з якою ВУСПП вела запеклу дискусію.<…>

І ось епізод певного розходження смаків режисера і драматурга "вписується" останнім у драматичний контекст протистояння літературних угруповань і розглядається не як буденне непорозуміння, а як акт ідейної боротьби. Неабиякого значення – проте з інших міркувань – надає йому й режисер.

Відгомін пам'ятної розмови зустрічаємо згодом у статті Леся Курбаса "На дискусійний стіл"[2] та у доповіді І. Микитенка "За гегемонію пролетарської літератури" на пленумі ради ВУСППу[3].

Курбас, відзначаючи безперечну драматургічну обдарованість Микитенка, те, що він "народжений для театру", вказував водночас на переобтяженість п'єси побутом, спрощене, у плані агітки, розв'язання проблеми диктатури пролетаріату, ремствував на недостатність у творі ґрунтовних філософських узагальнень життя. І все ж він включив п'єсу до репертуару "Березоля". Однак менш

---

[2] Курбас Л. На дискусійний стіл / Лесь Курбас // Радянський театр. – 1929. – № 4/5. – С. 12–17.

[3] Микитенко І. За гегемонію пролетарської літератури / І. Микитенко // На фронті літератури 1927–1937 : статті, доповіді, промови / І. Микитенко. – Київ : Радянський письменник, 1962. – С. 84–122.

за все цей вчинок був компромісним. Навпаки, він скоріше виглядає викликом театральному консерватизмові. Мотиви свого вибору Курбас пояснив на засіданні художньо-політичної ради Наркомату освіти УРСР у вересні 1929 року: "Політична лінія "Березоля" є, була і хоче бути витриманою в напрямку певної політичної озброєності... П'єса "Диктатура" – про неї багато писалося в нашій пресі – це п'єса, з якою зв'язує громадськість наші перспективи. Вона дає новий тон нашій драматургії. Вона патетична та позбавлена всього того, що може штовхнути театр до помилки"[4].

Наміри режисера з'ясуються ще докладніше, коли ми зважимо, що на тому ж засіданні його учасники вказали на тривожну для театральної справи обставину. Своєрідне "тиражування" "Диктатури" по всіх театрах, безперечно, свідчило про великий успіх, політичну актуальність, неабияку художню вартість твору. Однак у сценічному втіленні п'єси скоро намітилась і певна небезпека. На сценах, за висловом одного з режисерів, запанувала "диктатура стандарту". Постановки, за нечисленними винятками, виявилися дуже схожими одна на іншу, позбавленими ознак стилістичної своєрідності театру, так само як і прикмет індивідуального почерку режисера. Засоби театральної виразності повсюдно підпорядковувалися завданню ілюстрації драматургічного театру. Театри немовби віддавали пальму першості літературі, відводячи в затінок такі знаряддя власної образної палітри, як жанрова і стильова визначеність, акцентування, загострення тощо. "Коли появилася ця п'єса, спрощувачі в театрі розперезалися на всю, – занепокоєно писав пізніше критик Х. Токар. – Те, що приніс театральний Жовтень на Україну, нові революційні форми, те, що з такою революційною енергією використовувалося протягом десяти років, – полетіло шкереберть"[5].

Для Курбаса в роботі над "Диктатурою" стало справою принципу протиставити стандарту, пасивному ілюстраторству альтернативний підхід, активне творче ставлення театру до драматургічного матеріалу. Логічна в цій ситуації його турбота про ідейно-політичну невразливість п'єси. Адже раніше гострої критики зазнавала саме ідейна спрямованість вистав "Народний Малахій" та "Мина Мазайло". "Диктатура" забезпечувала режисера надійною ідейною та літературною основою. Деякі скорочення тексту за рахунок побутових сценок не викривляли ні ідеї, ні колізії твору. Поглиблення філософського, узагальнюючого змісту п'єси режисер прагнув досягти засобами активної театральності, широким застосуванням розроблюваної ним методики "мистецького перетворення життя". Саме це мав на увазі режисер, декларуючи у згаданій статті "боротьбу з автором", тобто не перегляд авторської концепції твору, а втілення літератури театральними засобами. Вперше в житті, відступившись від власного принципу – не переглядати вистав інших театрів за творами, що взяті до постановки в "Березолі", Курбас спеціально здійснює подорож до Оде-

[4] Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. – Фонд. 166, оп. 9, од. зб. 247.

[5] Токар Х. Велика перемога "Березоля" / Х. Токар // Пролетар. – 1930. – 3 черв.

си, щоб ознайомитися зі спектаклем М. Терещенка, а згодом також переглядає "Диктатуру" в Харківському Червонозаводському театрі в постановці В. Василька. Свої враження від побачених вистав режисер викладає у статті "На дискусійний стіл", де досить одверто й різко критикує постановки колег за пасивне ілюстраторство. "Типи, типчики, карикатурочки", – так характеризує він побутовість акторських вирішень, млявість режисури, яка вдалася до розважальності, введення до вистав вставних музичних і танцювальних номерів – одне слово, щедро запозичала досвід побутових постановок старого українського театру. Курбасові такий шлях був глибоко чужий. "Такого пасивного підходу до матеріалу драматургічного давно я не бачив на українській сцені", – обурюється він, зопалу висловлюючи низку подекуди нетактовних закидів щодо праці театрів республіки. Це було заперечення театральних принципів, що їх поділяв і сам І. Микитенко, оскільки в Одесі він брав якнайактивнішу участь у створенні вистави, був майже співпостановником М. Терещенка. Висловивши намір поглибити концепцію твору шляхом самобутньої режисерської інтерпретації та добору відповідних зображальних засобів, Курбас називає такий підхід "боротьбою з автором". "Без боротьби режисера з автором немає діалектичної єдності, нема театру", – зауважує він. Справедлива по суті думка, що правильно підмічає діалектичну суперечливість процесу сценічного втілення драматичного твору. Однак категоричність викладу та ще й за обставин гострої дискусії давала опонентам підставу трактувати цю фразу як виклик. Природно, що після цього про співробітництво автора з режисером годі було й думати – вистава готувалася без участі І. Микитенка. <…>

А необережний вислів Курбаса – про це є чимало свідчень – був болісно сприйнятий драматургом, потрактований ним як прояв боротьби з ВУСППом, його ідейно-естетичними позиціями, зокрема спрямованим проти доповіді самого І. Микитенка "За гегемонію пролетарської літератури" на пленумі ради ВУСППу 1930 року. В такому ж дусі І. Микитенко витлумачив і пораду Леся Курбаса "по лінії ремесла письменницького знайти собі іншу компанію, водночас політично не пориваючи з тими, що його нині формують". Порада орієнтуватися на високий професіоналізм – а саме це радив Курбас – на жаль, була сприйнята І. Микитенком як натяк... на перехід до ВАПЛІТЕ, що з ним гаряче дискутувала тоді ВУСПП. Курбаса ж через його давні (ще з часів "Гарту", з якого виділилися обидві організації) зв'язки з Кулішем, Яновським, Ірчаном, Бажаном вусппівці схильні були підозрювати у симпатіях до свого групового антагоніста.

А груповий антагонізм набирав форм справжньої непримиренної ворожнечі. Прояви її було перенесено й на Курбаса. Режисер ще не встиг випустити свою постановку "Диктатури" (прем'єра її відбулася 31 травня 1930 року), а у згаданій вже доповіді на раді ВУСППу 21 травня, тобто за десять днів до прем'єри, І. Микитенко завдав Курбасу превентивного удару. "Ми ще не знаємо, що зробить т. Курбас із "Диктатури" (може, він справді виправить усі ті вади в п'єсі, що їх він зазначає в цитованій статті), але в попередній продукції "Бере-

золя”... ми бачили надлюдину, ніцшеанство, ідеалізм, метафізику, часом чули містичні нотки”[6].

У зайвому, непотрібному полемічному запалі, не зрозумівши висловлювань режисера, письменник звинуватив Курбаса у “побудуванні цілої ідеалістичної системи”, у відриві “від пролетарської суспільності”, яка, мовляв, класовим чуттям уловлює у виставах “Березоля” щось чуже. Отже, ще до прем’єри до неї виявлялося упереджене ставлення.

Прем’єра “Диктатури” була присвячена театром до відкриття Харківської обласної партійної конференції та XI з’їзду КП(б)У, що розпочався одразу після конференції. Немає потреби підкреслювати відповідальність театру та режисера, що немовби виносили на суд громадськості не просто чергову виставу, а естетичну позицію. Для Курбаса доказ творчістю, мистецьким твором був головним аргументом у полеміці.

Приступаючи до постановки “Диктатури”, режисер розповів колективові виконавців про намір перетворити виставу на музичне видовище. Передбачалося створення “високопатетичного агіту”, розв’язання постановки в монументальних музичних формах опери. “Це не значить, що ви будете співати, – зауважував режисер. – Це буде музичне видовище, в якому драматична мова інтонуватиметься таким чином, що іноді вона може переходити в буквальні музичні інтервали, переплітатися з музикою чи хором. Сприйняття вистави замислюється як оперове”. Задум режисера виявився настільки несподіваним, навіть парадоксальним, що його не всі зрозуміли навіть у колективі “Березоля”, а поза театром він породив чимало пліток про те, що Курбас, мовляв, свавільно прагне перетворити “Диктатуру” на оперу. Відгомін цих чуток зустрічаємо через багато років навіть на сторінках серйозних театрознавчих праць. Між тим режисер зовсім не збирався ставити п’єсу “дибом”, з ніг на голову. Кореспондентові Робітничої газети “Пролетар” він пояснив, що має на увазі створення справді синтетичної вистави, намічення перших віх революційного музичного видовища. Вважаючи, що в майбутньому оновлення опери прийде з драматичного театру, Курбас тим часом хоче залучити на драматичну сцену з опери такий могутній чинник, як музична драматургія – це “найпатетичніше театральне мистецтво”. Його метою стає “перетрактування плану п’єси в бік героїки і плакатики”[7], максимального філософського узагальнення, вихід за межі побутописання. І важливим засобом для цього стає музика – широка палітра симфонізму в оркестрі, використання хору на античний лад, як голосу народу, “музичне перетворення” побутових шумів (гуркіт заводу, перестук коліс поїзда, гамір юрби, навіть... “загрянишний” кашель Малоштана!).

Ю. Мейтус, який створював музику до вистави, пригадував, що після традиційного початку розмови з Лесем Курбасом – “Маестро, є авантюра!” – ре-

---

[6] Микитенко І. За гегемонію пролетарської літератури / І. Микитенко // На фронті літератури 1927–1937 : статті, доповіді, промови / І. Микитенко. – Київ : Радянський письменник, 1962. – С.118.

[7] “Диктатура” в театрі “Березіль” : розмова з Л. Курбасом // Пролетар. – 1930. – 31 трав.

жисер накреслив перед ним справді грандіозний план введення музики у виставу як дійової особи, її активного чинника вистави. Сцена на заводі музично розв'язувалася у формі сонатного алегро, сцена заручин на подвір'ї Чирви – у формі рондо, гостродраматичні епізоди останнього акту супроводжувалися розробкою основної теми в дванадцяти варіаціях. Партитура до вистави нараховувала близько 400 нотних сторінок! Музика не дублювала того, що відбувалося на сцені, вона поєднувалася з дією у своєрідному музично-сценічному контрапункті виражальних засобів[8].

Фантазією режисера і художника В. Меллера дійсність виявилась переплавленою на сцені в грандіозний образ світу-механізму, світу-лабораторії, підлеглого волі класу-гегемону, носію ідей творчої, справедливої диктатури. Виробничий епізод, яким розпочинав п'єсу І. Микитенко, став ключем до образної побудови спектаклю в цілому. Всю сцену займав велетенський станок, що легко й миттєво трансформувався по ходу дії. Спочатку його передній край здіймався високо вгору, утворюючи заводську естакаду, по якій снували робітники у виробничій метушні. А в напівтемній глибині сцени, немовби під склепінням велетенського цеху, пропливали розжарені металічні деталі, вимальовувались невиразні контури котла, що будувався.

Згодом станок перетворювався на похилі площини села; з нього піднімався високий перон залізничної станції; самі собою складались майданчики для мітингу; виникав банкетний стіл у сцені куркульської гулянки. На станок персонажі не входили, а підносились чи висувались невидимими механічними силами. Непомітні прорізи дозволяли подавати на сцену убогу хатку Малоштана і "хазяйський" двір куркуля Чирви, влаштовувати шалену їзду наперегони на тачанках, які рухала та ж сама всемогутня сила. Нарешті, у фіналі на очах у глядачів на увесь розмах сцени підносився, виростав цілий завод.

Критик і драматург Л. Болобан писав про спектакль: "Глядач увесь час протягом вистави відчуває, що дія провадиться завдяки машині, і ці сільські побутові сцени, що з'являються то тут, то там, ніби підпорядковані силі машини, силі тої волі, що керує цими машинами... Вдається подати напруження дії, виявити наш будівничий пафос, той пафос трудящих мас, що ним рухається вся наша величезна будівнича робота"[9]. Сувора, але добра "машина" "Диктатури" була немовби антитезою нелюдській машині "Газу" – символові жорстокого залізного світу буржуазії. Думка про перебудову, перетворення дійсності трудовим народом країни під керівництвом Комуністичної партії знаходила зриме виявлення. Численні побутові деталі, жанрові картини, натуральний грим персонажів, достовірний їхній одяг, поведінка створювали "враження повного реалізму", давали змогу "бачити в них живих людей"[10].

Таким же складним за розв'язанням, як і його конструктивна основа, постав людський світ спектаклю; нібито знайомий з життя, безумовно конкретний, він водночас ніс у собі другий, глибший зміст.

---

[8] Мейтус Ю. Спогади про Леся Курбаса / Ю. Мейтус // Музика. – 1972. – № 2. – С. 19.

[9] Болобан Л. Подвійна перемога / Л. Болобан // Радянський театр. – 1930. – № 3/4. – С. 53.

[10] Там само.

Внутрішньо напружені моменти дії виливалися у виставі в зримі пластичні форми, роблячи наочним, немовби відчутним на дотик політичний план подій, навіть думки та настрої персонажів. <…>

Сцену таємної змови куркулів, яка, за автором, відбувалася на подвір'ї Чирви, режисер вивільнив від будь-яких побутових деталей і рішуче укрупнив масштаб подій: на авансцені він розташував макети добротних куркульських хат, господарі яких, охопивши руками свої садиби, зловісно перемовлялися між собою. А довірливий незаможник Малоштан, мимовільна жертва куркульської провокації, тим часом безтурботно спав біля своєї хатинки. У такий спосіб режисер загострював конфлікт п'єси, підносив його до ступеня узагальнення, що, по суті, правильно відображало обстановку в країні.

Незвичайністю прийому вражала глядачів сцена заручин відщепенця Гусака з куркулівною Паранькою. Столи на цьому куркульському гульбищі, згідно з п'єсою, заставлені закусками. У Курбаса вони буквально ломилися від наїдків і напоїв. Режисер застосував одверту гіперболу, навалюючи на столи пудові ковбаси, велетенські окости, неохватні пироги та паляниці, над якими літають у повітрі здобні амурчики. Так загострювався соціальний конфлікт доби: країна потерпає від нестачі хліба, а куркулі з жиру бісяться. Частування на весіллі було немовби побачене очима куркулів, які вважали себе господарями становища на селі. Дія епізоду розпочиналася з мізансцени, що асоціативно нагадувала "Таємну вечерю" Леонардо да Вінчі. Але ось підпилі гості безладно заспівали "Ревела буря, дождь шумел" – і раптом пандус під ними починав рухатись, розгойдуючись, як корабель під час бурі, збиваючи з персонажів усю їхню самовпевненість. А справжня, соціальна буря тут же давала про себе знати – велично, як кам'яний гість з легенди, з'являвся робітник Дудар з незаможницьким активом, щоб реквізувати надлишки хліба. Як бачимо, у сцені передавався не лише прямий її зміст, а й зримо виявлявся соціальний план, недвозначно демонструвалося ставлення митця до зображуваної події та її учасників.

Перетворення в цій сцені режисер побудував не лише на матеріалі акторської творчості, соковитих, соціально точних характерах. Він примусив "грати" мізансцену, рух сценічної конструкції, музику, домагаючись максимальної загостреності та виразності всього образу цього епізоду. <…>

Принагідно варто навести думку Ю. Мейтуса про використання режисером музики: "Курбас насамперед образно вирішував усе, що ставив, підтекстом, а часто й музикою розкривав набагато яскравіше зміст тієї чи іншої сцени. Він уникав ілюстративності у всіх її проявах, умів підпорядкувати своєму режисерському баченню всі компоненти спектаклю: актора, декорації, освітлення, музику, мізансцену, досягаючи високого художнього рівня постановки. Йому ніколи не зраджувало відчуття форми..."[11]

Прем'єра "Диктатури" одразу ж набула великого резонансу. Її відвідали делегати партійної конференції та з'їзду і схвально відгукнулися про постанов-

[11] Мейтус Ю. Спогади про Леся Курбаса / Ю. Мейтус // Музика. – 1972. – № 2. – С. 18.

ку. Не забарилася з оцінкою вистави й преса. Щоправда, не всі газети вмістили рецензії, оскільки п'єсу в столичній пресі було проаналізовано ще раніше, після випуску вистави червонозаводців. Однак ті газети, що відгукнулися на виставу "Березоля", одностайно відзначають її високу ідейно-художню цінність. <…>

Важливо відзначити, що схвальну думку про виставу висловили критики різної орієнтації – від давнього прихильника театру Х. Токаря до молодих, близьких до ВУСППу С. Геца, П. Вершигори та М. Корляківа.

На літні гастролі в Херсоні та Дніпропетровську "Диктатуру" театр не взяв через технічні труднощі монтажу оформлення вистави і відновив її показ лише з відкриттям сезону на стаціонарі, у жовтні 1930 року. Одразу ж з новою силою спалахнув інтерес до вистави, розгорнулися суперечки навколо її театрального розв'язання, особливо серед молоді. У харківському Будинку пролетарського студентства відбувся диспут про виставу. На ньому були присутні Лесь Курбас, І. Микитенко, і критик Д. Грудина. Один з учасників диспуту – режисер і театрознавець В. Гаккебуш, а в ті роки студент театрального інституту, розповідав у своїх спогадах про палкі пристрасті, що вирували в аудиторії диспуту, про гострокритичні на адресу вистави виступи окремих промовців[12]. <…>

Як же сталося, що думка мистецького загалу, громадськості, преси була відкинута, зігнорована, а утвердилася в історії театру приватна, суто смакова думка однієї особи – автора п'єси – і його найближчих сподвижників? Пояснити це можна лише тим, що в міжгруповій полеміці того періоду було <…> висунуто шкідливе гасло "союзник або ворог", застосовувалися методи наклепу, цькування своїх опонентів, звинувачення їх у політичних помилках.

Яскравим прикладом подібних методів є "критична діяльність" вже згаданого Д. Грудини. Нездарний актор і режисер, він на початку 1920-х років намагався утворити в Харкові спочатку експериментальну театральну студію, а згодом і театр, але зазнав цілковитого фіаско у цих починаннях. Це було природно, оскільки ставка організатора на твори В. Винниченка, "Анафему" Л. Андреєва (див.: Вісті, Харків, 1923, 27 січ.) була принаймні запізнілою, якщо не реакційною.

Зате в 1930 році Д. Грудина вже посів помітне місце у громадському і творчому житті Харкова. Він – член ЦК профспілки "Робмис", редактор впливового журналу. В цьому ж році він виступає на студентському диспуті з наклепницькими звинуваченнями на думку Курбаса. У 1931 році Грудина в чотирьох номерах (!) журналу "Критика" друкує величезну статтю "Декларації і маніфести". Це, власне, старанно зібрані і дуже суб'єктивно прокоментовані різні матеріали про діяльність Курбаса та "Березоля". Шляхом перекручення фактів, висмикуванням окремих фразочок із друкованих статей режисера і повним замовчуванням його заслуг, тенденційним тлумаченням і вишукуванням "прихованої суті" наклепник намагався змалювати Курбаса замаскованим націоналістом, ворогом радянського ладу. "Забув" Грудина повідомити читачам лише один промовистий факт з біографії Курбаса: що 1921 року останній різко і принципово розкритикував у

[12] Сонячні гони : спогади про Івана Микитенка / упоряд. та прим. О. І. Микитенка ; вступ. ст. С. А. Крижанівського. – Київ : Дніпро, 1967. – С. 155.

газеті "Вісті" ідейно і художньо безпорадну постановку Грудини "Затоплений дзвін" в експериментальній студії. Але, як бачимо, злісною пам'яттю запам'ятав Грудина відгук, вичікував, збирав "матеріальчики", щоб при нагоді "віддячити". На сторінках журналів "Критика", "Мистецька трибуна", "Театр и драматургия", "Літературна газета" Грудина обливає брудом Л. Курбаса, М. Куліша, М. Верхацького ("Стаканчик з "Березоля") та інших своїх опонентів, докладає чимало зусиль, щоб його інсинуації потрапили до офіційних резолюцій пленумів письменницьких організацій, профспілкових органів, засідань художньо-політичної ради і колегії НКО. На жаль, наклепникові вдається домогтися свого.

Було б, звичайно, серйозною помилкою звести театральну полеміку навколо "Диктатури" (так само як і полеміку навколо інших постановок Курбаса) до гри особистих інтересів та самолюбств окремих учасників цієї життєвої драми. Більшість із них, природно, керувалася передусім вищими суспільними й естетичними мотивами та принципами. Але, користуючись моментом, робили свою справу й деякі Сальєрі.

Повчальний урок для наступних поколінь – і саме тому не можна замовчувати цю сумну сторінку історії.

<…>

"Маклена Граса" стала останньою постановкою Курбаса, його лебединою піснею. Куліш розповідав у своїй драмі про польську дійсність тієї пори – жорстоку дійсність напівфашистської держави, краю злидарства безробітних і розкоші панства. У центрі драми – доля дочки безробітного, дівчинки-підлітка Маклени, яка співчуває революційному рухові. Але він – лише далеке тло. На сцені – "соціальний зріз" суспільства по вертикалі: у підвалі – сім'я бідняка Граси, у бельетажі – житло маклера Зброжека, високо над ними – балкон квартири власника фабрики Заремб ського. Є ще одна площа "розтину" – похмурий двір із залізною огорожею, де в собачій будці знайшов притулок бездомний музикант і філософ Падур.

У п'єсі парадоксальність сюжетних побудов органічно поєднується з ліричко-трагедійною атмосферою подій (безвихідні злидні, що примушують Маклену вийти на панель, банкрутство маклера і його трагічно-авантюрний план отримати страховку за своє життя). Легка графічна конструкція В. Меллера – двоповерховий особняк, залізний паркан двору, вуличні ліхтарі на тлі бурих сукон – створювала зручні площадки для дії. Перетворення в цьому спектаклі подавались приглушено, немовби відходили в акомпанемент дії, лише зрідка приймаючи на себе розкриття головної думки тієї чи іншої сцени. Таким був, наприклад, нічний епізод, в якому дівчинка-підліток Маклена (Н. Ужвій) пропонує себе вуличним перехожим, щоб здобути гроші для голодної сім'ї. У драматурга в цій сцені був передбачений дощ, краплі якого, мов сльози, текли по закам'янілому обличчю Маклени. Режисер побудував епізод на грі перехожих із парасольками. Вони то складались, відкриваючи хтиві, байдужі гидливі чи лицемірні обличчя, то знову розкривались, і тоді всі перехожі ставали однаково безликими, напівзакриті однаковими респектабельними парасольками. А дощ ішов, у мокрому асфальті відображувались різноколірні вогні реклами, і в хвилини відчаю Мак-

лени вся вулиця раптом починала хитатись – це здригнулась, нахилилась проекція, передаючи запаморочення дівчинки.

У трагіфарсовому ключі вирішувалася сцена, в якій маклер Зброжек, дізнавшись про банкрутство, збирається повіситись. Він метушився по кімнаті, підсував під люстру стіл, ставив на нього стілець, вилазив на цю піраміду і, вже накинувши петлю на шию й хитаючись, виголошував монолог про обертання землі і необхідність "вивернутись". Саме в цю хвилину його осявала ідея отримати страховку за своє життя. І хитання "вішальника" миттєво змінялось танцем радощів од своєї вигадки.

Лише в одному епізоді з'являвся перед глядачем хазяйчик фабрики пан Зарембський, але як яскраво розкривався він за цей короткий час. У цієї людини було немов два обличчя – одне добродушне, усміхнене обличчя демократа. Коли четверо жебраків були повірили в його доброчинність і простягнули руки по милостиню (а на заднику, помножені світлом прожекторів, тіні їхніх рук здавалися незчисленними, наче вся країна благала подання), у пана зразу ж з'являлося інше обличчя – хиже і жорстоке обличчя фашиста, рука зі скарлюченими пальцями здіймалася вгору – чи то проганяла прохачів, чи то тягнулася захопити нові багатства...

...Зубожілий, занепалий музикант Падур живе у собачій будці – пес Кунд виявився добрішим, аніж люди, потіснився і пустив до себе квартиранта. Падур розповідає Маклені про своє славне минуле, блискучі концерти, тріумфи, овації. Убогий музикант випрямляється, немов виростає, його руки владно і впевнено керують оркестром, справді гримить урочиста музика – і раптом все переривається, ілюзія зникає, голодранець, принишкнувши, заповзає до будки...

У спектаклі, як раніш у "Пролозі", знову діяли тіні героїв, але вже з відчутним психологічним навантаженням, виказуючи їхній внутрішній стан, справжні наміри. У непевному світлі вуличних ліхтарів тремтіла, металася тінь Маклени, тінь Зброжека, мов зловісний павук, нависала над приниженим старим Трасою, який благав про відстрочку квартирної платні, тінь Падура виростала до грандіозних розмірів і диригувала невидимим оркестром.

Надзвичайно важливу роль несла в спектаклі музика Шопена – то світлолірична, то щемливо сумна, то трагічна – вона утворювала складний контрапункт з акторським виконанням. Спектакль, вивірений у всіх своїх деталях, майже бездоганно зіграний акторами, був пронизаний глибоким людським болем, вражав гармонійною врівноваженістю форми і змісту. Це була робота зрілого майстра, класичний зразок реалістичного мистецтва.

Про спектакль захоплено згадують всі очевидці, автори мемуарів. Але критика зустріла його з одностайним упередженням, розцінила як невдачу, навіть більше – як ворожу вилазку драматурга і режисера. 5 жовтня 1933 року на засіданні колегії Наркомату освіти із звинуваченнями на адресу театру й режисера виступили ряд відомих діячів літератури і мистецтва. За рішенням колегії НКО, вистава "Маклена Граса" була знята з репертуару, а Курбаса звільнено з посади художнього керівника театру "Березіль".

Раїса СКАЛІЙ

ЛЕСЬ КУРБАС. ДОРОГА НА СОЛОВКИ[1]

Після того, як Курбасові заборонили працювати над "Патетичною сонатою" Куліша, він упродовж трьох років нічого не ставить. Офіційно посилається на хворобу, чого ніхто не міг піддати сумніву. Його організм був виснажений до краю багаторічним безперервним цькуванням. До того ж здоров'я у нього було зовсім не богатирським. Це було спадковим – усі його брати і сестра померли в ранньому віці, дехто від туберкульозу (до речі, саме через це Курбаса і не взяли до армії).

Весь цей час він не з'являвся в театрі. Але, згадував актор Р. Черкашин, як тільки дозволили ставити "Маклену Грасу", він негайно розпочав роботу, віддаючи їй усі сили, навіть запрошував акторів до себе додому, що до цього робив вкрай рідко.

Напередодні прем'єри Курбаса викликав до себе секретар ЦК КПУ П. Постишев. Розмова була жорсткою. <…>

Результатів довго очікувати не довелося. Через кілька днів новий нарком освіти В. Затонський наказав показати "Маклену Грасу" Репертуарному комітету і ЦК КП(б)У, хоча спектакль вимагав шліфування. Такого ще не було – перед початком показу "Березіль" був оточений працівниками ДПУ, у формі і при зброї, величезна кількість їх була не тільки у фойє, але і за лаштунками і навіть у гримерних кімнатах, свідчив Й. Гірняк.

На спектаклі було присутнім усе керівництво – секретарі ЦК КП(б)У Косіор, Постишев, Любченко, начальник ДПУ Балицький, нарком освіти Затонський.

Незабаром у газеті "Комуніст" з'явилася нищівна стаття Ф. Тарана. А 5 жовтня увечері після спектаклю відбулося засідання колегії Народного комісаріату освіти УРСР, на якому Курбаса змістили з посади художнього керівника і директора театру "Березіль"[2], [3].

Наступного дня, 6 жовтня, Курбас поїхав до Москви. Знайшлися в столиці люди, які намагалися допомогти режисерові, що потрапив у немилість. Це були

---

[1] Друкується із скороченням у перекладі з російської мови Любові Горбенко за: Скалій Р. Лесь Курбас. Дорога на Соловки / Раїса Скалій // Театр. – № 4. – 1992. – С. 61–72. *(Прим. ред.).*

[2] Див. стенограму засідання, опубліковану в журналі: Театр. – 1989. – № 4. – С. 120–144.

[3] В оригіналі українською мовою стенограма друкується вперше у цьому виданні "Барикади театру". Див. зміст. *(Прим. ред.).*

художній керівник Державного єврейського театру С. М. Міхоелс (вбитий через 15 років після того за наказом Сталіна в Мінську), а також директор і художній керівник Малого театру С. І. Амаглобелі – також пізніше репресований і розстріляний.

За спогадами Ю. Смолича, М. Бажана, які зустрічалися з Курбасом у Москві, він ставив у Єврейському театрі "Короля Ліра" Шекспіра. Однак, відповідаючи на запитання харківського слідчого ДПУ про те, чим він займався у Москві, Олександр Степанович сказав, що розпочав роботу в ГОСЕТі "над антифашистською п'єсою німецького драматурга Вольфа і домовився з дирекцією Малого театру про поставу "Отелло" Шекспіра".

У протоколі першого допиту, який відбувся у Внутрішній тюрмі на Луб'янці в Москві 17 січня 1934 року, помічник начальника 2-го відділення Секретно-політичного відділу ОДПУ Сидоров записав, що "допитав у якості обвинуваченого громадянина КУРБАСА Олександра Степановича, і на початково запропоновані питання він показав…" Далі йдуть анкетні дані і в графі "Рід занять (останнє місце роботи і посада)" записано: "Працював над п'єсою для Єврейс. театру "Стіна плачу". Постійного місця роботи не мав"[4].

Казали, що Курбас деякий час навіть жив у Міхоелса. Очевидно, Міхоелс надав співбратові по мистецтву не тільки місце в театрі, але й прихисток, тобто дах над головою. Мабуть, Міхоелс невдовзі допоміг Курбасові не тільки знайти помешкання, але навіть прописатися у Москві. Про це свідчить відмітка в останньому – і першому – паспорті, виданому йому у квітні 1933 року і відібраному під час арешту (зберігається у Харківському КДБ). 26 листопада того ж 33-го року його прописали по 3-й Тверській-Ямській у будинку 12/14. Це був один із перших кооперативних будинків Москви, зведений наприкінці 20-х років для працівників Міністерства шляхів сполучень: у 1938 році чимало мешканців цього будинку були репресовані й загинули, звинувачені по справі Китайсько-Східної залізниці. Як зазначається у справі Курбаса, що зберігається в КДБ Карельської АРСР, він був прописаний у цьому будинку у квартирі № 5 – це його останнє пристанище на волі. На той час там мешкав з дружиною і малолітнім сином єврей з Білорусії Веніамін Семенович Шуб. Більше про цю квартиру нічого не відомо.

Курбас не підтримував зв'язків ні з ким із Харкова, крім дружини – Валентини Миколаївни Чистякової, актриси театру "Березіль", і матері. Вони планували разом зустрічати новий 1934 рік – дружина й мати уже збиралися виїхати до нього в Москву. Але 25 грудня Курбаса було заарештовано без ордера на арешт, без санкції прокурора: ордер був виписаний через день, 26 грудня (№ 14101), коли Лесь Степанович уже сидів на Луб'янці[5]. Звідси беруть початок помилки про день арешту Курбаса не тільки у випсках із слідчих справ, але і в самих справах.

---

[4] Тут і далі автор цитує фрагменти протоколів особистої справи Леся Курбаса, що зберігається в архіві відділу "ЛМДБ" УРСР, архів № 208.566, спр. № 3168.

[5] Дату арешту 25 грудня 1933 року Лесь назвав у обліково-статистичній картці.

Через два місяці, на початку березня 1934 року, його перевезли до Харкова. Я тримаю в руках не дуже об'ємну папку у фіолетовій з тонкого картону обкладинці. Мені показують "Заяву" Курбаса – півсторінки, списані розмашистим почерком: "Цим заявляю про своє цілковите й остаточне роззброєння перед Радянською владою і зізнаюся в тому, що я належав до контрреволюційної організації УВО[6]. Моя робота в організації розгорталася в театрі, мала на меті на театральному фронті спрямовувати хід культурно-творчого процесу на Україні на буржуазно-націоналістичні рейки, виховання нових кадрів у націоналістичному дусі, встановлення зв'язків з іншими театральними центрами інших національностей для підтримки в них націоналістичних тенденцій. З організацією я був пов'язаний через членів колишньої групи ВАПЛІТЕ – Хвильового, Ялового, Куліша"[7]…

Що сталося? Чому він підписав такі покази? Хвильовий уже не жив, але Яловий сидів у тюрмі, а Куліш був ще на волі. Яким чином на нього подіяли? У виписці зі "Справи" О. Курбаса зазначено, що "під час допиту він повністю підтвердив свої покази, сказав, що ставлення до нього ДПУ в усіх випадках було коректним і винятково ввічливим". Але чому він підписав цей страшний документ тут, у Харкові? Знову цитую виписку: "Арештований 26 грудня 1933 року (як бачимо, наводять помилкову дату арешту. – *Р. С.*), як учасник контрреволюційної організації – "Українська військова організація". В ході першого допиту на запитання "Чи визнаєте себе винним?" відповів: "Винним себе не визнаю. Покази по справі дам додатково". Враховуючи те, що контрреволюційну діяльність Курбаса О. С. викривали покази арештованих, що перебували на Україні, 25 лютого 1934 року його відправили в м. Харків". У Москві він мовчав, мовчав два місяці, в Харкові ж заговорив через два тижні – заява підписана Курбасом 10 березня 1934 року.

Ось як описує Р. Галіат-Валаєв, який зустрівся з Курбасом у Кемі, їхню розмову про те, чому Олександр Степанович погодився дати покази. "Коли мене заарештували, – розповідав Курбас, – я довго не міг зрозуміти, що від мене хочуть. Почалося застосування різних методів – холодна і гаряча обробка, тортури безсонням, голодом, багатогодинним стоянням обличчям до кута, без права виходити до вбиральні і т. д. і т. п. Так мене навертали в "турецьку віру"! І раптом мене мовби осяяло: доля моя вирішена, і мені надано "великодушне право" вирити собі могилу, оббрехавши самого себе і тим самим даючи формальне обґрунтування для особистого засудження. І я почав строчити. Строчив як попало. На щастя, мене заарештували в Москві, куди я переїхав після того, як мене з тріском, як ворога народу, вигнали зі створеного мною театру, справи всього мого життя… Мене заарештували одного: тому в моєму обвинувальному висновку фігурував один пункт 10-й статті 58, а саме – контрреволюційна агітація. Пункту 11-го тієї ж статті (тобто групової контрреволюційної агітації) в

[6] УВО – Українська військова організація. Причетність до неї інкримінували Яловому, Хвильовому, Кулішу, Остапу Вишні та багатьом іншим діячам української культури.

[7] Заява Курбаса О. до колегії ДПУ України від 10 березня 1934 року.

моїй справі не було[8]. Я обляпав себе лайном з ніг до голови, каявся в неіснуючих гріхах, бився в груди… Хто цього не робив? Не я перший, не я останній… Врешті-решт справа пішла на "особку" – Особлива нарада при наркомі внутрішніх страв: більше п'яти років таким "кустарям-одинакам", як я, вона не дає…"[9].

Ці спогади записані через багато років. Звичайно, не все в них відображено докладно. Повернімося до справи, яку Курбас "строчив" на себе: "Тактика на театральному фронті останнім часом зводилася до саботажу (у рамках можливого) політичної кампанії Радвлади і компартії, до відриву від лінії репертуару українського театрального процесу від всесоюзного та послаблення темпів роботи в театрі "Березіль". Весь цей текст мовби взято з Постанови Колегії НКО України про зняття Курбаса з роботи.

"Дана заява, – читаємо далі, – є результатом аналізу всієї моєї діяльності з точки зору радянських і комуністичних політичних критеріїв, результатом переоцінки всіх цінностей".

Як виривалося це зізнання, уважний читач зрозуміє з останніх рядків: "Сподіваюся, що органи Радвлади, взявши до уваги цілковиту щирість мого розкаяння, даної заяви, а також пов'язаних з цим подальших показів, нададуть мені можливість не тільки жити, але й направити заподіяну мною шкоду самовідданою працею на благо соціалістичної батьківщини. Олександр Курбас. Харків. 10 березня 1934 р."

"Нададуть мені можливість не тільки жити…" Тут і та "гаряча і холодна обробка", про яку говорив Курбас Валаєву, і, очевидно, загроза смерті від катувань чи розстрілу. Ці слова, без сумніву, відповідь на обіцянку дарувати життя. Щоб жити, Курбас звів наклеп на себе і друзів.

"З обвинувального висновку, – читаємо у довідці Харківського КДБ, – випливає, що націоналістичну роботу він вів з 1920 року, а до контрреволюційної організації вступив у 1926 році, пов'язавши себе з групою "ВАПЛІТЕ", за завданням організації був керівником контрреволюційної групи УВО в театрі "Березіль", використовував його для націоналістичної пропаганди і зв'язків з іншими націоналістами – грузинськими та білоруськими". З ким саме підтримував зв'язки Курбас, у чому вони полягали, у довідці не зазначено.

"Курбас протягував у постановках націоналістичні ідеї, здійснював роботу по відриву театрів України від російської драматургії, орієнтуючись на буржуазний Захід. За 10 років існування "Березоля" в його репертуарі були: 4 англійські, 4 німецькі, 3 французькі і 4 російські п'єси… Як керівник театру Курбас концентрував у себе контрреволюційні елементи, виховував кадри в націоналістичному дусі".

Цікавим є те, що режисерові ставили в вину погляди періоду молодості:

"1903–1910 років: брав участь у діяльності "Просвіти" в 1908–1909 рр.

---

[8] Тут помилка. Курбасові інкримінували пункт 11, а не 10 статті 58.

[9] Галіат-Валаєв Р. Г. Післямова / Рустам Георгійович Галіат-Валаєв // Спогади про Леся Курбаса. – Архів автора.

Перегортають при мені сторінки справи і зачитують:

– "Я – прокурор для нагляду за органами ДПУ Крайній. Хочу порозмовляти з вами у вашій справі. Ви підтверджуєте свої показання, дані вами під час слідства?

– Цілком підтверджую.

– Чи маєте ви якісь скарги на дії ДПУ? Можливо, з вами тут погано поводилися? Змушували зізнаватися?

– Жодних скарг. Ставлення до мене в усіх випадках було наскрізь коректне й винятково чемне.

– Як ви давали показання в Москві з приводу вашої справи?

– У Москві я категорично заперечував свою провинність і не хотів зізнаватись. (Мені показують його власноручний підпис. – *Р. С.*)

– Чим поясните ту обставину, що в Москві ви не зізнавалися, а тут почали говорити?

– Тут я піддав гострому аналізові все своє політичне минуле, виходячи з позицій Комуністичної партії, суворо застосовуючи її політичні критерії, я переглянув свої дії й оцінив їх за політичною сутністю, а не за зовнішньою справою. <…>

– Як ви охарактеризуєте свій політичний настрій зараз, після того, як ви призналися?

– Уперше за останні роки відчуваю себе в політичних питаннях розважливо й упевнено, звісно, куди міцніше навіть, аніж був я безпосередньо перед арештом, після того, як упродовж трьох місяців у Москві доволі успішно мені вдавалося "прорабляти" свій політичний відчай, привезений із Харкова.

– Чи буде вірно, якщо я скажу, що ви ще не зовсім одужали після націоналізму?

– Ні, я цілком видужав.

– Які у вас бажання щодо подальшого використання вас?

– Прошу дати мені змогу працювати за своїм фахом, виправити й загладити свою провину перед Радянською країною, попервах за межами України, з тим, щоб коли в майбутньому після відбуття покарання моя робота на Україні видасться можливою й бажаною, я міг її виконувати як частину завдання.

– Як ви розцінюєте свій арешт і які він по-вашому мав наслідки?

– Мій арешт – особиста катастрофа й катастрофа для мене суспільна. Я усвідомлюю, що тепер я у суспільному розумінні принаймні інвалід. Але як політичний і творчий суб'єкт я почуваю себе видужалим, до того ж, спосіб лікування підказує мені порівняно: почуваю себе як істерик після доволі успішного лікування у лікаря Фройда."[10]

Після надання необхідних показів Курбас "9 квітня 1934 року рішенням Судової Трійки був засуджений за статтею 58-II УК РСФСР до 5 років позбавлення

[10] Автор статті подає скорочений текст діалогу поміж Курбасом і прокурором ДПУ Крайнім.

волі, враховуючи термін з моменту арешту, з утриманням у виправно-трудовому таборі".

Прокурор Крайній вніс пропозицію, щоб Курбас відбував покарання в Казахстані. У справі після фрази "Передати на рішення Судової Трійки при Колегії ДПУ…" стоїть приписка: "З клопотанням про висилку в Казахстан терміном на п'ять років". Очевидно, це було зроблено на прохання самого Курбаса з огляду на те, що він не відзначався міцним здоров'ям. Проте відправили Курбаса в протилежний бік, на Північ.

Подальша доля режисера відома з письмових та усних спогадів тих, кому довелося з ним зустрітися в таборах чи чути про нього: Р. Галіат-Валаєва, Й. Гірняка, О. Вишні, В. Цеханського, Ю. Шумея, О. Подорожного, Ф. Гладкова, М. Гаско…

Курбаса заарештували майже одночасно з актором Йосипом Гірняком та письменником Остапом Вишнею, але судили раніше і відповідно вивезли раніше. Вони подолали один і той же шлях – через Москву, Медвежогорськ, Кемь на Попов-острові; усього за 60 кілометрів на Білому морі були Соловки… Але Курбаса залишили на Попов-острові, а Гірняка і Вишню повезли далі, в Ухтинський табір. Й. Гірняк згадував, що на Попов-острові він "зустрів земляка, якого на північній швидкоплинній річці перевозив паромник – Лесь Курбас… Як видно, перекваліфікація засновника "Березоля" відбулася блискуче…" У "Щоденнику", який вів Остап Вишня у селищі Чиб'ю Комі АСРР, є такий запис від 25 серпня 1934 року: "Гірняк прибув! Йосип Йосипович. Яка радість! Власне, не радий я, зрозуміло, що йому, бідному, також довелося зазнати всього табірного, що він потрапив у ці "места не столь отдаленные", а радий я, що буду з ним разом, тому що люблю Гірняка. Ми з ним розцілувались… Він прибув у складі етапу з 16 чоловік. Всі вони з Харкова в кінці травня були направлені в Кемь, а звідти їх чомусь перекинули в благословенний рай Чиб'ю. Треба допомогти, щоб Гірняк працював у театрі. Й. Й. розповідав, що Курбас та Ірчан на Сегежі (Белтбалтканал). Три місяці вони нібито працювали на загальних роботах, а тепер Курбас працює десь у канцелярії пункту в УРО чи щось у цьому роді, десь там і Мирослав! Ось як використовуються культурні сили"[11].

Поет Мечислав Гаско, який прибув в Україну разом з Й. Гірняком, згадував, що чув у Кемі від земляків, як Курбас з Ірчаном організували там театр і як їх побили якісь кримінальні злочинці за те, що не хотіли взяти їх у трупу.

Цікаві спогади колишнього в'язня В. Цеханського, який мешкає у Москві: "З Лесем Курбасом ми зустрілися у травні 1935 року на Медвежій горі: мені пощастило працювати з ним у Медвежогорському театрі, так званому Центральному театрі ББК (Біломорсько-Балтійського каналу). Театр був дуже гарний – дерев'яна споруда старої архітектури в російському стилі, з різьбленими лутками на вікнах. Десь на 300 глядачів, мініатюрний, але чудово декорова-

[11] Вишня О. Табірний щоденник [Рукопис] / Остап Вишня // Архів родини письменника. – 1934.

ний, з гарною сценою, оркестровою ямою, партером та бельетажем. (Однак дослідник будівництва ББК підполковник МВС І. Чухін написав мені: "Перебуваючи нещодавно в Медвежогорську, я мав розмову з місцевим мешканцем, який підлітком відвідував усі спектаклі театру, оскільки інших розваг там у ті роки не було та й зараз також… За його словами, театр був "точною копією Одеського театру опери та балету, але з дерева. Під час війни він згорів…" – *Р. С.*). В театрі ББК була чудова трупа, своєрідна і неповторна. Пам'ятаю Василя Іллича Ліхачова з Малого театру, пам'ятаю Танєєва-внука, режисуру здійснював Сверожич, один з помічників Наталії Сац, із Ленінградської оперети був там Віктор Армфельд (помер після звільнення десь 1937 року). Але були й вільнонаймані, велика трупа, тридцять-сорок осіб. А всього – близько сотні. Був театр, як тепер кажуть, синтетичним. Першого дня тижня ставили драму, другого – оперу, третього – оперету. Потім був балет, п'ятий день відводили симфонічному оркестру, шостий – мініатюрі та естраді, а сьомого дня показували свіжий кінофільм. І актори робили все: сьогодні співали в опері, завтра ті ж самі грали в драмі. До приїзду Курбаса театром керував конферансьє Алексеєв, яким багато хто був незадоволений – людина не бездарна, але без глибокої культури… Але ось виринула чутка, що керувати театром призначили Курбаса. Він приїхав – у прекрасному англійському костюмі (у тому самому, в якому його забрали. – *Р. С.*), вродливий, сивий, стрункий, сповнений задумів. Всіх нас вишикував для знайомства. Розмовляв, розпитував, вибирав собі акторів, асистентів, художників. Розговорився зі мною: "Будете в мене асистентом із використання кінематографічних засобів. Навіть ширше – асистентом з художньої частини". У мене був товариш Олексій Швагерус – українець, його Курбас також узяв асистентом. Головним художником, пам'ятаю, був Вовк, також з України. А музичною частиною театру керував надзвичайно обдарований і висококультурний Болеслав Пшибишевський, ректор Московської консерваторії, диригент. Про його подальшу долю не знаю. Директором театру був Давид Михайлович Персон, колишній комерційний директор "Межрабпромфильма", але його, здається, таки звільнили в тому ж 1935 році. Активно працював тут Курбас близько півроку. Він взявся ставити "Інтервенцію" Л. Славіна, листувався з автором. Навіть пам'ятаю, що Курбас запропонував йому переробити деякі місця в п'єсі – і той погодився. У нас вважали, що працювати з Курбасом – це всеодно, що закінчити театральний інститут. Він був вродженим педагогом, вихователем: талановиті люди закохувалися в нього, можна сказати, з першого ж дня. Навіть досвідчені актори були вражені його мистецтвом; і режисерським показом, майстерністю інтерпретації п'єси, і головне умінням розкрити в акторові нове, невідоме, наштовхнути його на створення образу. Репетиції відбувалися одночасно з лекціями про майстерність актора, про загальну культуру, про історію театру, музики, літератури. Курбас був справді скарбницею мудрості і знавцем світового мистецтва, говорив про це захоплено, з якимось пророчим переконанням. "Застольного" періоду майже не було; спектакль ми ліпили етюдним способом, імпровізуючи за задуманою Курбасом

канвою. З виконавцями він відпрацьовував ролі індивідуально, а коли партнери зустрічалися, то виявлялися прекрасно "підігнаними" один до одного… Зазначу, що шляхом імпровізації Курбас ішов до суворого фіксування мізансцен, з цього виходив реальний живопис – образний, чудовий, метафоричний за своєю суттю. А ми, асистенти, фіксували ці мізансцени червоним олівцем у наших рукописах. Оскільки Курбас подавав це все незвичайно, дисципліна була ідеальною, а актори мало не сперечалися, чому одному Курбас присвятив для індивідуальної роботи двадцять хвилин, а іншому тільки десять. З ним хотіли бути, спілкування з ним ставало радістю, на його уроки і репетиції рвалися!

…А зовнішній вигляд його був такий: середнього росту, сиве волосся, зачесане назад, смаглявий. Втім, можливо, це була "північна засмага". Сірий англійський костюм без галстука, м'які чоботи жокейського типу. Конвою з ним не було – у нас тоді були особливі умови, хоч театр і розташовувався за півкілометра від табору "Медвежья гора". Пам'ятаю, як у Курбаса виступили на очах сльози, коли він вперше вийшов на сцену: "Боже, Театр!" Тому що це було для нього найсвятішим. Спілкувався він з людьми м'яко, голос привітливий, відчувалася в усьому мудрість людини, яка багато бачила й пережила. Короткі фрази, ніякого пустослів'я. М'яка посмішка, трохи стомлена. Наші терміни покарання завершувалися, і ми домовилися, що поїдемо до нього, де б він не працював. Усі ми знали, що звільнятися йому в 1938 році, але сподівалися, що вийде раніше – надто вже відомою він був людиною, його знала вся країна. Курбас був для нас вчителем мистецтва і вчителем життя… Навіть тут навколо нього виникали театральні трупи , щось на кшталт маленьких студій із відданих мистецтву людей.

В пам'яті залишилися його розповіді про поїздку в Німеччину. Здається, в Мангеймі (а можливо, в Магдебурзі, докладно не пам'ятаю) він читав лекції німецькою мовою про експресіоністів і театральний український експресіонізм. На лекції був присутній Піскатор і тоді ще зовсім молодий Бертольд Брехт.

Певним чином, здається мені, він пов'язував свою поїздку до Німеччини з іменем Рейнгардта. Боюсь помилитися, але він таки говорив мені, що допомагав Рейнгардту… Чи брав участь у його спектаклі…

Природно, слід окремо говорити про роботу над славінською "Інтервенцією". Перед прем'єрою Курбас став вимагати від мене плакат. Я досить намучився, але зробив. Таким чином, взяв участь у конкурсі на кращі афіші для спектаклю. В цьому був і мій шматочок щастя. Тому що коли розглядали наші ідеї, мій ескіз Курбасові сподобався. Плакат був простенький: інтервенція, зуави, червоний прапор. Молодий зуав закликає до революції. Моя ідея сподобалася Курбасові… Навіть у тюрмі буває щастя – я був ним переповнений… Плакат я зробив, але спектакль не відбувся. Все завершилося драматично. Якраз напередодні генеральної репетиції Курбаса відсторонили від керівництва театром. Про причини говорити нелегко. Бо не всі люди витримували в тих умовах, у багатьох проявлялися тваринні інстинкти. Знайшлися і в Курбаса заздрісники – недоброю людиною виявився Олексій Алексєєв. Він скористався першою ж нагодою, аби випровадити Курбаса з театру. На Україні (а можливо, в Москві, здається, навіть

у “Правді”) була опублікована нищівна стаття про Курбаса, в якій його звинувачували в націоналізмі.[12]

Хтось (з чуток сам Алексєєв) з цією газетою в руках пішов в Управління і налякав начальство, яке протегувало Курбасові… “Ось у вас Лесь Курбас користується увагою – а ви бачите, хто він? Як поєднати все це зі статтею у “Правді”?” “Інтервенцію” тут же заборонили, а Курбаса відправили на Соловки. Ходили чутки, що він намагався накласти на себе руки – хотів повіситися. Минув час, і я отримав від Курбаса листівку, потім другу, третю. Приблизно перед 1935 роком Курбас писав: “…Намагаюся щось організувати. Важко. Але, здається, початок покладено”. І я довідався, що Курбас і там створив театр, грали в трапезній – “Учня диявола”, “Аристократів”, без театру він не міг… В одній з листівок писав: “Це була дивовижна сторінка мого життя. Глядачами “Інтервенції” – на прогонах – були дуже різні люди. І царедворці, і царські генерали (звичайно, в минулому)… В оркестрі сиділи поруч відомий скрипаль і одеський вуркаган. Такого театру не було і, мабуть, немає ніде в світі…” … Про його “Інтервенцію” довго говорили. Спектакль бачили – на репетиціях – багато людей, тоді на Медвежу гору потрапило дуже багато різних людей, серед них і знаменитості…” [13].

У 30-ті роки Медвежогорськ став столицею ББК – Біломорсько-Балтійського каналу, пізніше Біломорсько-Балтійського комбінату, тут було Голо-

---

[12] Швидше за все, стаття, в якій Курбаса таврували як ворога народу, була опублікована не в “Правді”, як вважав В. Цеханський у львівській публікації. Навряд, що була це і стаття Г. Юри, як пише Л. Танюк у “Советской культуре” 4 березня 1989 року, – не думаю, що український журнал міг потрапити до Медвежогорська, гадаю, мова йде про виступ Д. Грудини, надрукований у московському журналі “Театр и драматургия” (1934, № 6). Це той самий Грудина, який знищив Курбаса на засіданні колегії НКО. Стаття в московському журналі також мала зловісну назву: “Против “курбасовщины в театре” (“Театр и драматургия”, 1934, № 4). На десятках сторінок Грудина з тих самих позицій виступав проти режисера. Говорячи про орієнтацію Курбаса на європейську культуру, Грудина поєднує ім’я Курбаса з Хвильовим, якого вважав запеклим націоналістом: “Хвылевой, между прочим, во всех своих националистических памфлетах тоже сетовал на “провинционализм” украинской пролетарской культуры и потому предлагал в 1925–26 году ориентироваться не на пролетарскую Москву – штаб мировой революции, а на буржуазную Европу!.. Сейчас уже всем известно, что представлял собой шумким-хвылевизм, эта контрреволюционная свора фашистов мирового империализма. Полностью вскрыта теперь и провокационная роль “литературной организации ВАПЛИТЕ”, возглавляйшейся такими “писателями” – шпионами, агентами империалистических интервентов, – как Яловой, Досвитный и другие. В связи с этим становится совершенно понятным, почему именно ВАПЛИТЕ была так близко связана с театром “Березиль” и его руководителем Курбасом... Рожки фашистской “методологии” “Березиля” отчетливо проглядывались…”

Гадаю, що саме ця стаття відіграла свою трагічну роль у житті Курбаса навіть у таборі. – *Р. С.*

[13] Цеханський В. Разом із Курбасом : спогад / В. Цеханський // Український вісник. – 1987. – № 8 (Самвидав).

вне управління численних лагпунктів, самих лише відділень було 20. А картотеки ув'язнених, згідно з даними Центрального архіву Карельської АРСР, нараховують мільйон одиниць збереження. Для співробітників ГУЛАГу був зведений не тільки солідний, що зберігся до наших днів багатоповерховий будинок, але й вражаючий навіть тепер своїми розмірами готель, будинок оборони, поліклініка, стадіон, водна станція і багато інших споруд. Ще до того, як Медвежогорськ став столицею ББК, тут було побудоване чудове приміщення театру, на фронтоні якого яскравою червоною фарбою було написано: "Центральний театр ББК".

Трупа Медвежогорського театру нараховувала до ста осіб, про що свідчать списки за деякі роки роботи театру, які збереглися. Тут актори різноманітних амплуа, шкіл, напрямів; коміки, трагіки, артисти балету, співаки опери та оперети; режисери, композитори, диригенти, різні музиканти, циркові артисти, які, за спогадами вихідця Медвежогорська А. М. Востякова, витворяли під куполом запаморочливі кульбіти. Гостра пам'ять Анатолія Миколайовича зберегла сцени з постави "Аристократів" М. Погодіна, частівки з місцевою медвежогорською географією; він згадує спектаклі "Лускунчик", "Червоний мак", "Ріголетто", "Пікова дама", "Євгеній Онєгін", "Тихий Дон". Він розповідає про те, що Медвежогорський театр, точніше керівництво Белбалтлагу, прагнуло суперничати не тільки з іншими табірними колективами, але й зі столичними театрами. За його словами, коли в Ленінграді розпочали роботу над оперою Й. Дзержинського "Тихий Дон", начальство ББК тут же наказало ставити цю оперу в Медвежогорському табірному театрі, причому поставило завдання – прем'єра "Тихого Дону" має відбутися тут раніше, ніж в Ленінграді. Наказ було виконано. Грошей на костюми та оформлення не шкодували. Часто художнє оформлення в табірному театрі було розкішнішим, ніж у театрах на волі, – замовлення енкаведистів виконувалися безумовно і миттєво.

Запам'ятав Востяков і прізвища багатьох артистів – вони були написані мало не метровими літерами на афішах, якими ряснів Медвежогорськ. Анатолій Миколайович згадує добрим словом соліста балету, виконавця всіх провідних партій Федора Полуянова, який певний час мешкав у їхньому будинку разом з матір'ю, яка приїхала з Ленінграда і винаймала у Востякових кімнату. Примадонною театру була Емма Ернестівна Розенштраух, яка володіла чудовим меццосопрано і виконувала всі провідні партії в операх, оперетах і навіть драматичних спектаклях. У трупі театру був відомий флейтист Шаров, баритон Армфельд, джазист Л. Теплицький, який колись працював з Утьосовим і гастролював на початку 30-х років в Америці (там і тепер про нього знають більше, ніж в Союзі), за що й отримав 58-у статтю… В Медвежогорському театрі Теплицький керував симфонічним оркестром (до речі, в столиці ББК було кілька оркестрів). Після звільнення шлях Теплицькому був закритий не тільки до Москви та Ленінграда, а й до Харкова, де він отримав музичну освіту. Музикант залишився працювати в Петрозаводську, але зрікся джазу назавжди. Був змушений взятися за вивчення і пропаганду карельської народної музики. До речі, після

звільнення в Петрозаводську були змушені оселитися багато медвежогорських акторів через заборону проживати у великих містах Союзу.

З багатьма із цих людей довелося працювати Олександрові Степановичу під час постави "Інтервенції" Л. Славіна. Тут він зустрівся зі своїм учнем – актором театру "Березіль" О. Подорожним, який був заарештований раніше за Курбаса. Кривава коса зрізала багатьох березільців – крім Подорожного: акторів Ф. Гладкова (був з Курбасом на Соловках), О. Яйло, М. Жаданівського, помережа О. Савицького, зам. директора М. Дацькова, директора, призначеного вже після усунення Курбаса, О. Лазоришака; були репресовані також режисери Ф. Лопатинський, К. Дробинський і Я. Бортник, який раніше працював у "Березолі". Список цей далеко не вичерпний.

О. Подорожний про зустріч з Олександром Степановичем на Медвежій Горі не міг говорити спокійно навіть через тридцять років потому. Він не тільки грав у спектаклях, але у зв'язку з тим, що було мало професійних режисерів, також змушений був здійснювати постави. Наближався термін його звільнення, але начальник не відпускав його, вимагаючи знайти заміну. Подорожний чув, що Курбас сидить у жахливому місці, в Петровській Ямі, і порекомендував начальникові табору перевести Курбаса сюди. На все життя запам'ятав Подорожний зустріч з Курбасом, відбулося це раннього ранку, коли арештантів під конвоєм, з собаками виводили з табору на роботу. За кілька кроків від прохідної Олександр Трохимович побачив Курбаса, якого вводили в табір озброєні конвоїри: "Ми не бачилися багато років. Спочатку на мить заніміли, а потім кинулися одне одному в обійми так поспішно, що конвоїри, і наші і ті, що супроводжували Курбаса, не встигли перегородити нам шлях. Ми міцно обнялися… Цієї ж миті до нас підбіг один із конвоїрів Курбаса, лаючись брутальним матом, став розводити нас гвинтівкою. "Увечері побачимося!" – крикнув я йому вже біля самих воріт. У відповідь Олександр Степанович лиш гірко посміхнувся. Ввечері ми зустрілися в клубі уже без конвоїрів. Курбас побачив рояль. Лесь Степанович був чудовим музикантом, особливо захоплювався Скрябіним, Гайдном, Моцартом, Шопеном… Пам'ятаю його блискучі імпровізації в "Березолі" під час репетицій… Він поривчасто підійшов до нього, доторкнувся спочатку, як до плеча друга, якого давно не бачив, потім сів з якимось неймовірним трепетом, мовби доторкаючись до святині… Повільно провів по клавішах обома руками від середини до кінця… І раптом голова його схилилася, він сказав: "Розстроївся…" І незрозуміло було, чи то рояль розстроївся, чи то він розстроївся, сівши за нього після багатьох років ув'язнення, чи розстроїлось усе його життя. Більше того вечора Курбас не грав. Розмовляли про те, що довелося пережити після арешту. Про свій арешт, слідство, суд, етапи, табори Курбас говорив, як завжди, дещо іронічно, самовідсторонено, ніби не про нього йшлося, а про когось чужого. І тільки різка жестикуляція і хода, те, як він різким рухом закидав назад волосся, свідчили про його хвилювання. Але ходив він прямо, тримаючи свою скульптурно-красиву голову гордо, що було йому властиве і на волі. Як на волі, вражав елегантністю, вишуканістю в одязі – не знаю, яким чином він цього домагався, але його одяг вигля-

дав, мов щойно відпрасований. Сірий англійський костюм – він надавав перевагу цьому кольору – біла сорочка також виділяли його з маси ув'язнених. Незабаром він почав ставити "Інтервенцію" Славіна. Працював у театрі разом з М. Ірчаном, який також перебував на ББК. У таборі сиділи дипломати, воєноначальники, вчені, актори – одне слово, еліта суспільства, які бачили спектаклі і московських, і ленінградських, і навіть зарубіжних театрів. Побачивши тільки репетиції "Інтервенції" (говорю про репетиції, бо я поїхав ще до прем'єри спектаклю), багато з них казали: "Це найкращий спектакль, який нам довелося бачити".

Побувавши після Соловків у Петрозаводську та Медвежогорську, я переконалася, що Петровські Ями, а точніше Петровський Ям – як це поселення називалося з часів Петра І – не фантазія О. Подорожного; в цьому селі чи містечку також існували лагпункти ББК, але театру не було, і Курбас швидше за все перебував на загальних роботах – рубав дерева, возив ліс… Зі спогадів О. Вишні знаємо, що Курбас спочатку був у Сегежі – згодом у тих таборах у 1937 році працювали "чесирки", члени сімї "ворогів народу". Деякі з них виходили на лісоповал та інші роботи (як згадують старожили) в оксамитових відкритих сукнях, оскільки їх забрали прямо з театрів під час спектаклю…

Отже – Попов-острів, Сегеж, Петровський Ям, Медвежогорськ…

Довго не вдавалося з'ясувати, де був Курбас дорогою з Медвежогорська на Соловки. Висвітлила цю прогалину публікація історика-архівіста з Челябінська Михайла Новикова "Сон на Вань-Губе", надрукована в газеті "Советская культура" 25 березня 1989 року. В цій публікації повідомляється: "…Приблизно в половині шляху від Медвежогорська до Соловецьких островів лежить Виг-озеро, на східному березі якого в ті роки був лагпункт "Вянь-Губа". Тут узимку 1935 року опинився мій дід, Єрещенко Василь Іванович, засуджений у 1933 році за звинуваченням в організації голоду на Україні".

Після цієї публікації я звернулася до М. Новикова з низкою запитань. Михайло Юрійович повідомив мені, що його дід звільнився в 1945 році (термін відбував спочатку в Карелії, де перебував у концтаборах до 1938 року, потім через знамениту Владивостоцьку пересилку був етапований на Колиму). Записи почав робити в 60-ті роки, без сумніву, лише після викриття так званого "культу особи". <…>

Довідка, видана в 1961 році Валентині Миколаївні Чистяковій, вдові Курбаса, Василеостровським ЗАГСом Ленінграда, виявилася сфальсифікованою. Там зазначалося, що "Курбас Олександр Степанович помер 15 листопада 1942 року у віці 55 років, причина смерті – крововилив у мозок, про що в книзі записів актів громадянського стану про смерть 1961 року травня місяця, 16 числа зроблено відповідний запис за № 31". У графах: місце смерті: місто, поселення, район, область, край, республіка – прочерки. І те, що запис зроблено аж 16 травня 1961 року, і те, що не вказано, де він помер (звідки ж тоді відомо, від чого і коли?), викликало сумнів у достовірності цих даних.

Підполковник МВС Карельської АРСР, який написав дослідження про будівництво Біломорсько-Балтійського каналу, І. Чухін (я вдячна йому за пові-

домлення про дату повторного суду над Курбасом і про те, де зберігається остання справа Олександра Степановича), писав мені в листі: "Під час реабілітації рідним загиблих повідомляли дату смерті, встановлену розпорядженням КДБ".

Не міг Курбас померти на Соловках у 1942 році, оскільки СЛОН, точніше на той час уже СТОН (не табір, а тюрма), був ліквідований ще в 1939-му. Основна маса ув'язнених при цій акції була знищена – за одними свідченнями, розстріляна поблизу Секірної гори, за іншими – вивезена на баржах у Біле море і потоплена.

Не дали Курбасові дожити до кінця табірної п'ятирічки, термін якої завершувався 26 грудня 1938 року. Особлива Трійка УНКВС по Ленінградській області присудила його 9 жовтня 1937 року до вищої міри покарання, як повідомили мені з Петрозаводського КДБ, де зберігається остання "Справа" Курбаса. В обвинувальному висновку зазначається, що "залишаючись на контрреволюційних позиціях, він продовжував вести контрреволюційну пропаганду і виявляв терористичні наміри".

Як встановив Військовий Трибунал, "підставою до засудження Курбаса О. С. стала довідка, складена начальником Соловецької тюрми Антером та його помічником Раєвським, в якій вказувалося, що Курбас серед ув'язнених у Соловецькій тюрмі висловлював антирадянські погляди". Приїхавши у червні 1989 року із Соловків до Петрозаводська, в КДБ КАРСР я ознайомилася з цим документом. Зліплений він грубо і поспіхом. У першій половині повторюється те, що Курбасові інкримінували в Харкові: "Курбас Олександр Степанович, 1887 року народження, уродженець Галіції (це дуже важливо і всюди підкреслюється, бо Галичина тоді була у складі Польщі – значить, зв'язок із зарубіжними центрами, шпіонаж. – *Р. С.*), місто Самбір, громадянин СРСР, службовець, освіта вища, режисер, колишній соціал-демократ, є одним із керівників контрреволюційної організації "УВО", який був поруч із Шумським та іншими видатними контрреволюціонерами та націоналістами. Для к/р націоналістичної пропаганди і зв'язку з к/р націоналістами, використовував український театр "Березіль", керівником якого був. Концентрував у театрі контрреволюційні елементи і виховував кадри в к/р націоналістичному дусі. Судовою Трійкою при КО ДПУ УРСР від 9 квітня 1934 року за статтею 54 – II УК УРСР засуджений до ув'язнення у ВТТ на п'ять років".

Далі йде: "Перебуваючи в Соловецькому таборі на керівній роботі по лінії театру, вперто добирав у нього кадри виключно з українських націоналістів, підтримує стосунки з націоналістами – Ірчан-Баб'юк, Владимиров О. Г., Гопкель, Генрікс, у колі яких говорить, що в "Радянській Україні панує диктатура чорносотенної російської кліки і що ця кліка знищила ленінську національну політику, українську культуру, літературу і знищує українську мову". Цікавиться політичними подіями. Вважає, що доля ув'язнених залежить від міжнародного становища. У розмові з з/к Потураєвим сказав останньому, що відомі йому засуджені українські націоналісти, перебуваючи в таборах, духом не падають, бо в нього є відомості про те, що частина керівників к/р організації, яка залиши-

лася на волі, продовжує вести боротьбу так само, як і до арешту. Повідомлення він отримав від своєї дружини, яка продовжує підтримувати зв'язки з частиною керівників к/р організації українських націоналістів у Харкові, які залишилися на волі. Має намір тікати з табору".

Всі ці дані зберігаються в архівах КДБ по Ленінградській області. Моторошно доторкатися до цих списків… В один лише день – 9 жовтня 1937 року Особлива Трійка УНКВС по Ленінградській області підписала два протоколи – № 82 і № 83 – в кожному близько 300 прізвищ... Тобто в один лише день було підписано понад 500 смертних вироків.

Тримаю в руках "Протокол № 83 Засідання Особливої Трійки УНКВС Ленінградської області 9 жовтня 1937 р.

Голова Заковський

Члени: В. Гарін

Позерн

Секретар Єгоров.

І далі: "Слухали… Постановили…" "Справа № 103008 – 1937 Оперативної частини Соловецької тюрми ГУГБ НКВС СРСР на 52 особи, засуджені на різні терміни за к. р терористичну діяльність, які, залишаючись на к. р. позиціях, продовжували вести к. р. агітацію і мають терористичні наміри"… Серед цих 52 осіб під порядковим номером 17 до розстрілу засуджений літератор, доцент Дорожний-Мінеко Іван Дмитрович… Під номером 38 Посполитакі Володимир Михайлович – на його прізвище ми натрапимо в обох програмках Соловецького театру за сезон 1936/37 року – в спектаклях "Аристократи" М. Погодіна та "Учень диявола" Б. Шоу, які поставив на Соловках Л. Курбас[14].

На сторінці 28 цього протоколу читаємо: "Справа № 103010 – 37 р. Оперативної частини Соловецької тюрми ГУГБ НКВС СРСР на 134 осіб українських буржуазних націоналістів, засуджених на різні терміни за к. р. націоналістичну, шпигунську та терористичну діяльність на Україні, які, залишаючись на попередніх к. р. позиціях, продовжуючи к. р. шпигунську, терористичну діяльність, створили к. р. організацію "Всеукраїнський центральний блок". Під номером 178 – "КУРБАС Олександр Степанович, 1887 р. нар., ур. Галіція (м. Самбір), гр. СРСР, службовець, освіта вища, режисер, кол. соціал-демократ. Судов. тр. при КОГПУ УРСР від 9. 4. 34 р. за ст. 54 – 11 КК УРСР засуджений до ув'язнення у ВТТ на п'ять років". Це зліва – де "Слухали", а у графі "Постановили": "Курбаса Олександра Степановича розстріляти".

"Кримінальної справи на підставі матеріалів цієї довідки щодо Курбаса не порушували і попереднього слідства зовсім не було" – пише замголови Комітету державної безпеки Карельської АРСР М. І. Бєляєв.

У "Довідці" з Петрозаводського КДБ про долю Курбаса сказано: "Вирок виконано 3 листопада 1937 року".

---

[14] Програмки дійшли до нас завдяки Рустему Георгійовичу Галіат-Валаєву. – *Р. С.*

У Петрозаводську, коли я приїхала туди на прийом, мені показали папку в такій же тонкій картонній обкладинці, що і в Харківському КДБ, лише зеленого кольору, а не фіолетового, як у Харкові. Очевидно, був стандарт по всій країні. Остання справа про розстріл Курбаса набагато тонша харківської, коли йому присудили п'ять років позбавлення волі, "жиденькая", за висловом теперішніх співпрацівників, всього близько сорока сторінок. "Ось так вирішується доля! – сказав М. І. Бєляєв. – Курбаса Олександра Степановича розстріляти… Бачите, за списком…" – і показав мені вузеньку, сантиметрів три, не більше, смужечку, жовту не лише від часу, але й за фактурою паперу.

Роком пізніше з неабиякими зусиллями мені пощастило отримати до рук обидві слідчі справи Курбаса – за першою і другою репресіями. І ось у справі № 3843, яка зберігається в КДБ Карельської АРСР, я розглядаю невеличкий бланк, також пожовклий від часу:

"Акт

Вирок Трійки УНКВС ЛО за протоколом № 83 від 9 жовтня 1937 року щодо засудженого до ВМП КУРБАСА Олександра Степановича виконано 3 листопада 1937 року, про що складено даний акт.

Зам. Нач. АХУ УНКВС ЛО Капітан Держбезпеки (МАТВЄЄВ).

3 листопада 1937 року".

Де зустрів Курбас свій смертний час, наразі встановити не вдалося. Як мені підтвердили в КДБ Ленінграда і Петрозаводська, в подібних випадках, коли долю ув'язненого вирішувала Особлива Трійка, ув'язнених до Ленінграда не етапували, привозили лише їхні справи. Після винесення вироку справи поверталися на Соловки, де вирок виконувався. Ось чому нещасним продовжували життя ще на місяць. Але у випадку з Курбасом для мене тривалий час не все було зрозумілим: викликав сумнів підпис під актом про розстріл. Чому вирок виконував Заступник Начальника адміністративно-господарського управління УНКВС Ленінградської області капітан Матвєєв? Невже на Соловках не було своїх катів? У КДБ Ленінградської області під час мого першого приїзду у червні 1989 року висловили здогад, що Курбаса могли привезти до Ленінграда свідком у якійсь справі, яка в цей час там вирішувалась. Тому там і розстріляли: не везти ж для цього на Соловки?

Але письменник В. Мельник, який займається вивченням долі Валер'яна Підмогильного, що також перебував на Соловках і засуджений Особливою Трійкою УНКВС Ленінградської області за тим же протоколом № 83 від 9 жовтня до розстрілу, повідомив мені, що акт про розстріл Валер'яна Петровича підписав той же капітан держбезпеки Матвєєв.

Розгадати загадку мені пощастило випадково, хоча в цьому випадку доречна приказка: "на ловця і звір біжить". Під час свого другого приїзду до Ленінградського КДБ, читаючи міську пресу, я натрапила на статтю Євгена Луніна "Кати" – про розстріли, які здійснювало Ленінградське НКВС у 1937–1938 роках. При зустрічі Лунін сказав, що написав статтю, якої не може опублікувати в Ленінграді, – про ката, якого Заковський послав у 1937 році здійснювати роз-

стріли на Соловках. “Його прізвище Матвєєв?” – запитала я. “Матвєєв…” – відповів він мені здивовано.

У лютому 1990 року мені вдалося отримати справжнє свідоцтво про смерть Л. Курбаса. Добилася я його з Карелії, із Кемського ЗАГСу. На самому вершечку – над гербом – написано: “Повторное”.

“Свідоцтво про смерть

Курбас Олександр Степанович помер 03. 11. 1937 (третього листопада тис. дев’ятсот тридцять сьомого року) у віці 50 років, про що в книзі реєстрації актів про смерть 1961 року травня місяця 15 числа зроблено запис за № 03. Причина смерті: розстріл. Місце смерті, місто, поселення – не встановлено. Місце реєстрації Р/б ЗАГС м. Кемь Карельська АСРР 2 лютого 1990 року. ІГИ № 391553”.<…>

Архіви нарешті стали говорити… Але як важко з них здобувати правду! Не вдалося наразі довідатися про шлях пересування ув’язненого з одного місця в інше – розпочинаючи від арешту і закінчуючи смертю: що він робив, де перебував, на яких етапах побував, яку роботу виконував. Як сказали мені в Петрозаводському КДБ, свідчення про це мають зберігатися в архівах МВС. Був такий величезний архів СЛОНу – СТОНу…

Але якщо вже заговорили страшні архіви, маємо надію, що почнуть розкривати свої таємниці і могили, як це мало місце вже в Куропатах, у Москві, у Биківні під Києвом… Заговорить і могила Леся Курбаса, і буде стояти там пам’ятник йому і всім жертвам ГУЛАГу[15].

[15] На час написання статті ні автор, ні громадськість ще не знали про місце розстрілу Леся Курбаса. У 1997 році зусиллями Карельського товариства “Меморіал” було встановлено, що Леся Курбаса в числі 1111 в’язнів Соловецької тюрми розстріляно 3 листопада 1937 року в урочищі Сандармох Карельської АСРР. *(Прим. ред.)*.



РОЗДІЛ ІІ

Лесь КУРБАС:
європейський
простір

Українці розвиваються сьогодні в націю в модерному розумінні слова, і ту саму тенденцію переслідує український театр. Роздерти рамку провінціоналізму, нав'язати до головних течій світу – це наші завдання.

Лесь Курбас

Майя ГАРБУЗЮК

ФІЛОСОФІЯ ТЕАТРУ ЛЕСЯ КУРБАСА: ВІД АНРІ БЕРҐСОНА ДО АЛЬБЕРТА АЙНШТАЙНА[1]

Початки самостійної театральної діяльності Леся Курбаса пов'язані зі Львовом, Львівським університетом. Саме тут поряд із вивченням академічних дисциплін Л. Курбас засвоював і уроки національної боротьби за український університет, саме тут став одним з організаторів студентського театру, його режисером та актором. У цьому контексті створення майже через 100 років по тому у стінах Львівського національного університету імені І. Франка кафедри театрознавства та акторської майстерності, а згодом факультету культури і мистецтв – не випадковість, це ще й певна історична закономірність, якщо хочете – знак.

Шлях до "мого Курбаса", до глибоко особистого сприйняття його спадщини для мене розпочався доволі пізно – уже після закінчення Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого (нині – Національний університет театру, кіно та телебачення ім. І. Карпенка-Карого), після знайомства з монографіями, що активно почали виходити у світ за доби Незалежності, таких відомих в Україні та за її межами авторів, як Наталія Кузякіна, Юрій Бобошко, Неллі Корнієнко, Лесь Танюк, Ірина Волицька, навіть уже після того, як я розпочала викладати курс історії українського театру на новоствореній кафедрі театрознавства та акторської майстерності у Львівському національному університеті ім. І. Франка.

Моя дорога до Курбаса розпочалася з поступового занурення в університетське наукове середовище, зі знайомства з його життям, дивовижним співіснуванням і перетином великого спектр наук, дисциплін, напрямів. Відкриті наукові семінари, виступи провідних учених світу, діяльність міжнародних центрів, можливість спілкуватися із закордонними фахівцями, видавати спеціалізовані часописи, організовувати і брати участь у конференціях, слухати філологів, політологів, істориків, фізиків, філософів, математиків, які, працюючи кожен у своєму фаховому діапазоні, мають змогу виносити загальні положення своїх наукових тем до широкої університетської аудиторії; діяль-

---

[1] Гарбузюк М. Філософія театру Леся Курбаса: від Анрі Берґсона до Альберта Айнштайна / Майя Гарбузюк // Курбасівські читання : наук. вісн. / Держ. центр театр. мистецтва імені Леся Курбаса ; [ред. кол.: Неллі Корнієнко (голова) та ін.]. – Київ, 2007. – № 2 : До 120- річчя від дня народження Леся Курбаса: історія, теорія, критика. – С. 5–17. *(Прим. ред.)*.

ність започаткованого 1997 року львівсько-варшавського наукового семінару "Філософія науки", присвяченого міждисциплінарним студіям, – у світлі того, що складає щоденне життя університетської спільноти, цілком по-іншому сприймаються витоки непересічної особистості Л. Курбаса, які так ретельно й послідовно дослідила у своїй відомій книжці "Театральна юність Леся Курбаса" Ірина Волицька[2]. Поступово освоюючись на університетській, новій для театрознавця, території, починаєш відчувати спорідненість своєї професії, театру, мистецтва взагалі із величезним, глибоко вкоріненим у європейську гуманітаристику древом життя академічної науки. У цій ситуації, "зсередини", по-новому бачиться важливість наукових світоглядних засад для розвитку й утвердження будь-якого митця, театрального – у першу чергу. Бо ж ідеться про здатність до моделювання та конструювання особливої художньої реальності, а для цього треба знати закони функціонування і Всесвіту, і глибин людської свідомості. Закладені у гімназійні та університетські роки юного Курбаса академічне знання мов, широта й універсалізм світогляду режисера, відкритість до найновіших наукових теорій та гіпотез, те, що сьогодні ми називаємо "міждисциплінарністю мислення", – усе це не випадково й не раптом розвинулося у справжній феномен творця-філософа, практика-теоретика, рівних котрому саме в цій – освітній, світоглядній царині, – мабуть, не знайдемо ані серед титулованих сучасників, ані серед нащадків Майстра.

У цій статті спробую накреслити мапу Курбасового наукового материка, торкнутися верхівок тих айсбергів, що під товщею років, назавжди втрачених документів і не завжди точно записаних його учнями (менш-, а то й малоосвіченими) слів Майстра приховують глибінь його думки, обшир його інтелектуального й духовного польоту.

Для початку звернімо увагу на лексику Л. Курбаса: *макрокосмос, мікрокосмос, космос, всесвіт, сонячна система, згустки енергії, матерія, сила, простір і час, тривання, континуум, механіка, статика, динаміка, кінетична енергія, потенційна енергія, інерція, маса, прискорення, тривимірність, четвертий вимір, релятивізм, причинність, інволюція та еволюція, дедукція та індукція* тощо.

Додамо до цього імена науковців, на яких він посилається, – Аристотель, Христіан Ґюйґенс, Ґерман Людвіґ, Фердинанд Ґельмґольц, Ісаак Ньютон, Ґерберт Спенсер, Фрідріх Ніцше, Анрі Берґсон, Освальд Шпенґлер, Альберт Айнштайн. Долучимо вибрані назви книг із його бібліотеки (зокрема з книгозбірні, що зберігається у Тернопільському краєзнавчому музеї): "Біопсихологія і суміжні науки" Володимира Ваґнера, "Наукові основи краси та мистецтва" Л. Оболенського, "Мистецтво і природа" В. Шербюльє, "Нариси колективної психології" Л. Войтовського, "Соціологія страждань" Ф. Мюллера, "Цікава метеорологія" Д. Святського і Т. Кладо, "Розвиток астрономічних поглядів" Уайта та ін.

---

[2] Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса (проблема формування творчої особистості) / Ірина Волицька ; [ред. Марія Горбаль]. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1995. – 152 с.

На цьому просторі, активно опановуючи найсучасніші гіпотези та відкриття в царині природничих наук, філософії і психології, невтомно працював Л. Курбас у пошуках нового розуміння феномену театру. Процес цього пошуку – в його усних виступах, щоденникових нотатках, друкованих статтях, а також – на сторінках опрацьованих ним книг. Червоним олівцем він активно скреслює русизми у "Німецько-російсько-українському словнику термінів з обсягу механіки" Т. Секунди (ДВУ, 1925); ретельно працює над "Колективною рефлексологією" Володимира Бехтерєва, позначаючи цілі розділи, абзаци, окремі думки, наприклад: "Закон збереження енергії як загальний світовий закон має безпосереднє застосування як до діяльності колективу, так і до окремої людської особистості"[3]. В іншому виданні – "Питання теорії і психології творчості" – рукою Л. Курбаса підкреслено: "Категорії простору й часу є основними формами всіх об'єднуючих зв'язків та співвідношень"[4], і далі: "...поміж ролями суб'єкта в науці та в мистецтві немає різниці, лиш те, що в цих ролях фігурує один і той самий, тобто з однорідною організацією, суб'єкт"[5]. Таким суб'єктом, власне, й був сам Л. Курбас, "однорідна внутрішня організація" якого дозволяла йому одночасно виступати науковцем і митцем, теоретиком і практиком, як сказали б наші сучасники, – і "фізиком", і "ліриком".

Того ж 1916 року, коли Л. Курбас започатковує у Києві студію, що постане невдовзі як Молодий театр, у Росії, в своїй першій друкованій науковій праці зовсім юний філософ Олексій Лосєв напише: "Сучасність забажала синтезу більше, аніж будь-яка епоха"[6]. За висловлюванням Карла Раймунда Поппера, це була доба "Великої науки", а в історії європейського театру – період "Великої театральної реформи". Л. Курбас став своєрідною об'єднувальною ланкою, містком поміж модерним мистецтвом та модерною наукою, поміж двома такими різними, на перший погляд, картинами світу: мистецькою та науковою. Ключовими у цьому синтезі були категорії часу, простору, руху.

Одна з найвпливовіших тоді новітніх концепцій простору й часу належала відомому французькому філософові-інтуїтивісту А. Берґсонові. Вплив учення цього видатного мислителя зламу XIX–XX ст. на загальнокультурний світовий ландшафт важко переоцінити. Блискучий оратор, А. Берґсон наприкінці XIX – початку XX століть на своїх лекціях збирав великі аудиторії, його праці друкувалися, виходили в перекладах, здобували собі величезне коло прихильників, серед яких, зокрема, режисер Адольф Аппіа, філософ О. Шпенґлер, згодом – письменник Марсель Пруст та ін. Практично вся освічена європейська молодь початку XX століття (власне, покоління Курбаса) називала себе "берґсоніанця-

---

[3] Бехтерєв В. Коллективная рефлексология / В. Бехтерєв. – Петроград : Колос, 1921. – С. 226.

[4] Вопросы теории и психологии творчества / под. ред. Б. А. Лезина. – Харьков : Мирный труд, 1915. – Т. 6, вып. 1 : История и теория эстетики. – С. 281.

[5] Там само. – С. 300.

[6] Лосев А. Философия. Мифология. Культура / А. Лосев. – Москва : Политиздат, 1991. – С. 188.

ми". Йшлося насамперед про те, що так звана "філософія життя" А. Берґсона прийшла на зміну позитивізму та раціоналізму XIX століття, які на той час себе вичерпали. Л. Курбас засвідчив своє глибоке визнання наукового спадку А. Берґсона словами: "Я вважаю, що поява такого, наприклад, Берґсона у філософії, з його обороною метафізики і зворотом до інтуїції, відноситься на ділі іменно до останніх літ перелому двох великих епохових стилів, які ми тепер переживаємо. І думаю, що чистому розумові цим ще раз сказано: не по силах тобі самому"[7].

Ідеї цього французького філософа, очевидно, мали на Л. Курбаса неабиякий вплив. За А. Берґсоном, не існує жодної іншої істинної реальності, окрім реальності внутрішнього тривання "Я", що є точкою своєрідного перетину й розгортання просторово-часових реалій світу. У своїй праці "Вступ до метафізики" він, зокрема, стверджує: "Існує одна дійсність, яку всі ми розуміємо ізсередини, розуміємо інтуїтивно, а не аналітично. Це наша особа у своєму часовому перебігу. Це наше "я", що триває"[8].

У Курбасовій теоретичній спадщині не важко відчитати провідну берґсоніанську категорію "тривання". Вона прислужилася режисерові для дефініції модерного актора, нової технології гри: "Актор – це людина: 1) що має здатність до *тривання в наміченому уявою ритмі*..."[9]; "Мистецтво актора полягає в *умінні тривати в чужому ритмі*, тобто коли свої індивідуальні здатності, свій матеріал актор підпорядковує винайденому чужому ритмові[10]; "Основні чинники імпровізації – це [...] 2) постійне *тривання в тому, що буде*, а не в тому, що є"[11].

Цю ж категорію Л. Курбас застосовує дещо пізніше, у другій половині 20-х років і як категорію морально-етичну. Аналізуючи власну "кризу волі і віри" у записах 1927 року, тридцятилітній Майстер пише (курсив мій. – *М. Г.*): "Те, що просовує нас – це бажання вищого стану, аніж ті, які ми знали. А вищий стан – од *тривання на високому*"[12]. Тут же Л. Курбас визначає гасло свого життя як прагнення "*дійти до тривання* на тому рівні, на якому я робив кращі вчинки свого життя"[13].

Категорія "тривання" А. Берґсона утвердила в Курбасовому розумінні творчості особливу вагу індивідуального, інтуїтивного, ідеального, що тісно пов'язано з категоріями часу та простору. У виставі для режисера час був формулою розгортання простору, а простір – засобом акцентування часових змін. У

---

[7] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 20.

[8] Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., допов. – Львів : Літопис, 2001. – С. 75.

[9] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 74.

[10] Там само. – С. 248.

[11] Там само. – С. 783.

[12] Там само. – С. 63.

[13] Там само.

цьому сенсі вкрай показовим є порівняння текстів А. Аппіа й Л. Курбаса, в яких виразною є "внутрішня діалогічність" з питань руху, простору й часу.

Виходячи з хронологічних міркувань, можемо припустити, що творчість А. Берґсона вплинула на юного Л. Курбаса ще в студентські роки, коли майбутній режисер навчався у Віденському, а згодом Львівському університетах. На цей час уже вийшли друком праці А. Берґсона ("Матерія і пам'ять", 1896; "Безпосередні дані свідомості", 1889; "Творча еволюція", 1907), з якими Л. Курбас міг ознайомитись в перекладах німецькою або ж польською мовами. Якщо ж цього не сталося у вказаний час, то, очевидно, виданий у Коломиї 1908 року перший переклад українською мовою Берґсонового "Вступу до метафізики" (автор перекладу – Євген Яворницький) повинен був "наздогнати" Л. Курбаса або у Львові під час навчання, або в період праці у "Гуцульському театрі", або ж у перших роках професійної акторської кар'єри в театрі товариства "Руська бесіда". Російські переклади названих, а також пізніших праць А. Берґсона були йому доступні в період роботи в Києві та Харкові.

Таким чином, ідеальне внутрішнє "тривання" А. Берґсона увійшло до модерної теорії театру, твореної Л. Курбасом як своєрідна "методологія нового акторства". Але наукові відкриття того часу пропонували й інші світоглядні обрії. Тож не дивно, що у своїй новій філософській моделі театру Л. Курбас Берґсонове ідеалістичне "тривання" несподівано "вписав" у релятивістський "чотиривимірний континуум" теорії відносності А. Айнштайна.

Де і коли український режисер міг познайомитись із новими фізичними теоріями? Спробуємо відповісти на це питання.

Перші праці, присвячені теорії відносності, А. Айнштайн почав друкувати у 1905–1908 роках. Це були суто наукові теоретичні роботи, і тому малоймовірно, щоб Л. Курбас – студент Віденського чи Львівського університету – міг їх читати. На наступні роки припадає поширення та визнання відкриттів фізика у науковому середовищі – аж до 20 квітня 1916 року, дати, яку вважають днем народження теорії відносності, адже цього дня А. Айнштайн оприлюднив "Основи загальної теорії відносності" як завершений текст. Усі праці друкувалися німецькою, і хоч Л. Курбас володів нею, навряд чи вузькофахові наукові журнали потрапляли у коло його читання.

Для нас істотнішим є той факт, що наступного, 1917 року, А. Айнштайн видав німецькою мовою книжку "Про спеціальну і загальну теорію відносності. Загальнодоступний виклад". Ця праця, хоч і містила формули, обрахунки, малюнки, була "полегшеним", адаптованим викладом основ нової теорії. Автор поставив собі за мету "дати по можливості точне уявлення про теорію відносності читачам, зацікавленим цією темою із загальнонаукової, філософської точки зору, але які не володіють математичним апаратом теоретичної фізики"[14].

---

[14] Эйнштейн А. Собрание научных трудов : в 4 т. / А. Эйнштейн. – Москва : Наука, 1965. – Т. 1 : Работы по теории относительности. 1905–1920. – С. 530.

Посилену зацікавленість широкого читача новими фізичними відкриттями засвідчують десятки перевидань та перекладів цієї праці за дуже короткий час. 1921 рік став переломним у цьому сенсі. Достатньо згадати, що в цьому і наступному роках загальнодоступна версія роботи відомого вченого була перекладена та видана: англійською (1921), іспанською (1921), італійською (1921), французькою (1921), польською (1921), угорською (1922), єврейською (1923) мовами. Саме 1921 року А. Айнштайна нагороджено Нобелівською премією, а популяризація його доробку розгорнулася навіть на шпальтах газет.

Л. Курбас ознайомився із загальнодоступним виданням А. Айнштайна, очевидно, в оригіналі або ж якомусь із перекладів на початку 1920-х років. Те, що, зокрема, російське видання Айнштайнової праці (1923) було доступне російським театральним діячам і цікавило їх, засвідчує, наприклад, висловлювання Всеволода Мейєрхольда. Так, критикуючи видану 1921 року працю режисера Євгенія Вахтангова, він згадує А. Айнштайна – точніше не його самого, а цитований у його "Загальнодоступному викладі" характерний вислів Людвіґа Больцмана про "елегантність, яку слід залишити шевцям і кравцям"[15].

Але повернімося до поняття чотиривимірного світу. У 1908–1909 роках німецький фізик і математик Ґерман Мінковський увів це поняття, руйнуючи класичну Ньютонову картину світу, засновану на абсолютних просторі й часі. Ґ. Мінковський твердив: "Відтепер простір сам собою і час сам собою мусять перетворитись у фікції, і лише деякий вид поєднання обох повинен ще зберегти самостійність"[16]. Ця принципова нероз'єднаність трьох просторових та однієї часової координати лягли в основу спеціальної теорії відносності А. Айнштайна: "Ті обставини, що немає об'єктивного розщеплення чотиривимірного континууму на тривимірно-просторовий та одновимірний часовий, має своїм наслідком, що закони природи отримують свою логічну задовільну форму лише у тому випадку, коли їх виражають як закони чотиривимірного просторового континууму"[17].

Л. Курбас саме на підвалинах цієї фізичної картини світу базує свою філософію театру. "Основами театрального мистецтва є – просторовість, часовість, силовість", – стверджує він у статті "Про ритм як основу театрального мистецтва"[18]. Цього ж, 1928 року, у статті "Питання простору, часу й ритму у мистецтві" він пояснює: "...ми погодилися на тому, що все, що існує – існує в просторовості [...] Час – то є четвертий вимір. Я говорив про те, як формулює світ Айнштайна,

---

[15] Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы : в 2 ч. / В. Мейерхольд ; сост., ред. текст. и коммент. А. В. Февральский ; общ. ред. и вступ. ст. Б. И. Ростоцкого. – Москва : Искусство, 1968. – Ч. 2 : 1917–1939. – С. 38.

[16] Цит. за: Вакарчук І. Теорія відносності та її творці / Іван Вакарчук // Світ фізики. – 2001. – № 2. – С. 6.

[17] Эйнштейн А. Математические основы теории относительности / А. Эйнштейн.– Петроград : Сеятель, 1923. – С. 35.

[18] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 248.

за ним – це просторовий і часовий континуум. Континуум – значить, неперервний предмет існує не тільки в просторі, але і в часі”[19].

Власне, для Л. Курбаса, як для справжнього модерного філософа, простір і час – не окремі, а зажди пов’язані одна з одною категорії. Головною умовою цього “альянсу” є рух, динаміка, зміни: “Час – це є четвертий вимір простору. І існувати в часі – це буде для нас – мінятися”[20]. Організацію чи акцентацію цієї “змінності” режисер безпосередньо пов’язує із ритмом, ритмічною організацією. При цьому поняття ритму залишається для нього синтетичним, тобто ритм є категорією як часовою, так і просторовою: “...Все на світі має ритм. І стіл має ритм, і моя мова, і вітер має ритм, і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм і просторовий...”[21]. Більш того, ритм притаманний усьому Всесвіту: “Ритм – це те, що означує різність наголошеності космічної єдності”[22].

На підставі цих думок Л. Курбас формулює: “...сцена – це континуум простору в часі”, “вистава – це розкриття дійсності в часі і просторі”. При цьому, запитуючи сам у себе, відповідає: “Що важливіше? – Час”. І далі продовжує: “Як же на сцені виглядає час? Це є: ритм, метр, темп [...] Усвідомлення часу – це є усвідомлення його ритму[23].

Отже, певні засадні моменти у теоретичному доробку Л. Курбаса дозволяють нам говорити про знайомство митця із найновішими на той час філософськими та природничо-науковими теоріями та про їхній вплив на формування його філософії театру. Виходячи з хронологічних міркувань, логічно припустити, що внутрішній рух митця відбувався від ідеалістичної концепції “внутрішнього тривання” А. Берґсона до “просторово-часового континууму” і теорії відносності А. Айнштайна, але не шляхом заперечення чи протиставлення, а об’єднання цих не-схожих світоглядних картин. Органіка цього поєднання закономірна з огляду на наскрізну Курбасову категорію “перетворення”. Показовим для нас є також те, що 1919 року вийшла друком праця А. Берґсона, в якій він дискутує з А. Айнштайном із приводу понять “тривалості” та “одночасовості”. Чи була ця праця відома Л. Курбасові? Не знаємо. Але так чи інакше, маємо ще одне переконливе твердження, що філософія театру українського режисера базувалася на найсучасніших наукових ідеях, що ними вібрував інтелектуальний простір тодішньої Європи. Мапа Курбасового наукового материка ще чекає на своїх дослідників та креслярів. Роботи тут – непочатий край. Адже та органіка, з якою митець вбирав новітні наукові ідеї і перетворював їх на власні світоглядні засади, потребує глибокого занурення як у власне наукові праці, так і відчуття руху, польоту Курбасової думки. Він не мав потреби у кожному

---

[19] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 240–241.

[20] Там само. – С. 241.

[21] Там само. – С. 75.

[22] Там само.

[23] Там само. – С. 243.

з випадків посилатися на першоджерело, бо значна частина нових ідей ставала засадною для його власного світогляду, в якому нерозривно поєднувалися два світи – мистецький і науковий, творчий і аналітичний. Тільки через півстоліття, у середині 1950-х років, з легкої руки британського письменника та громадського діяча Чарльза Персі Сноу виникне дискусія з приводу "фізиків" і "ліриків". Л. Курбас мав би що сказати і в цій дискусії. Мав би про що посперечатися і з учасниками львівсько-варшавського університетського семінару "Філософія науки" на початку XXI сторіччя у стінах рідного Львівського – вже Національного – університету імені І. Франка. Адже він був і залишається для нас людиною універсального, всеохопного, міждисциплінарного світогляду. Можливо, це ще й тому, що "університет" і "універсум" мають спільний корінь?

Наталія ВЛАДИМИРОВА

ЛЕСЬ КУРБАС І ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ПРОЦЕС МЕЖІ XIX–XX СТОЛІТЬ[1]

Узагальнюючи практичні досягнення й теоретичні напрацювання Леся Курбаса, дослідники неодноразово вказували на рефлексії у його творчості пошуків тих представників західноєвропейської культури, які зумовили кардинальні зрушення у площині театру на межі XIX–XX століть. У контексті їх активного і продуктивного переосмислення українським режисером найчастіше виринають імена Е. Ґ. Крега, А. Аппіа та Ґ. Фукса. Отже, спираючись на переосмислення окремих естетико-художніх позицій вище названих митців та аналіз теоретичного доробку Леся Курбаса, спробуємо виявити ті позиції, що спричинили репродуктивні визначення українським режисером явищ, пов'язаних із реформами у площині західноєвропейського театру.

Відправною точкою наших міркувань став такий вислів Л. Курбаса: "Італійські футуристи мали для Молодого театру менше значення, аніж, наприклад, французькі імпресіоністи, з яких на мене особисто впливав найбільш Сезанн з його тенденцією до ємкості, до виходу із двомірності; Ґордон Креґ із своїм постулатом лінії в акторському мистецтві і актора-зверхмаріонетки доповнює цю картину впливів, що при наявності і певної зовнішньої ситуації (реакція проти натуралізму) склалися в той культ фіксованості, захватності, конкретності – перш за все, природно, по лінії жесту і мізансцени, – який і досі в поглибленому вигляді живе в Березолі"[2]. Підкреслимо, що в цих словах, виголошених 1927 року, Л. Курбас чи не вперше так відверто визнає значення і вплив конкретних напрямів та окремих суб'єктів на формування його власної системи, що на момент публікації вже майже десятиліття послідовно втілювалася режисером.

Спираючись на евристичний метод паралельного аналізу, ми вже звертали увагу на той факт, що один із найпродуктивніших шляхів до розуміння народження і трансформації поняття крегівської маріонетки базується на зверненні режисера до світоглядних і творчих позицій англійського поета і художника В. Блейка. Визначаючи чинники, що обумовили експерименти Е. Ґ. Крега, проводячи па-

---

[1] Друкується за: Владимирова Н. В. Аналіз західноєвропейського театрального процесу межі XIX–XX століття у теоретичній спадщині Леся Курбаса / Н. В. Владимирова // Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі XIX–XX століть / Н. В. Владимирова. – Київ : Щек, 2008. – С. 252–260. *(Прим. ред.)*.

[2] Курбас Л. Сьогодні українського театру і "Березіль" / Лесь Курбас // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 278.

ралелі між теоретичними напрацюваннями й різними філософсько-естетичними течіями та напрямами, ми апелювали до позицій і міркувань тих дослідників, які відзначали і вплив на художні пошуки митця філософії Ф. Ніцше, і зацікавленість режисера теоретичною спадщиною німецького драматурга Г. Кляйста, і захопленість Е. Ґ. Креґа естетикою давніх ритуальних масок і маріонеток Японії та Індії. Ми також усвідомлювали, що, опрацьовуючи філософські думки Ф. Ніцше, режисер жодного разу не використовував у своїх міркуваннях термін "надлюдина". Водночас, вдаючись до словотворення, Е. Ґ. Креґ послуговується терміном "надмаріонетка" винятково німецькою – "übermarionette", приєднуючи до основи іменника прийменник переважно прикладного значення "над". Отже, ще раз наголосимо, що, накреслюючи шлях еволюції маріонетки, режисер, з погляду технології акторської творчості, у першу чергу, акцентує не на досконалості маріонетки в завершеному вигляді, а на важливості того процесу, коли душа "зверху", керуючи діями матеріальної субстанції, надає їй нової енергії. Показово, що французький дослідник П. Паві також опосередковано наголошує на цьому, використовуючи при перекладі креґівської спадщини не аналог характеристики "досконалий" (parfait), а більш прикладний прийменник sur – "зверху, над". Привертає увагу те, що й Л. Курбас послідовно вживає у власних висловлюваннях виключно термін "зверхмаріонетка". Висловимо припущення, що і для українського режисера, який не заперечував впливу на процес розбудови власної системи ідей англійського митця, виокремленні нами позиції Е. Ґ. Креґа у площині формотворення акторської технології набувають принципового значення.

Цитоване вище посилання Л. Курбаса на французького живописця П. Сезанна надає можливість ретельніше розглянути паралелі між режисером і швейцарським митцем А. Аппіа. І не стільки у площині сценографічних пошуків, коли, як справедливо вказує Н. Корнієнко, "їх обох не вдовольняла мальована натуралістична декорація, бо вона не узгоджувалася з тримірністю людської постаті"[3], а з погляду осмислення обома художниками позицій французького філософа А. Берґсона, який виступає своєрідною сполукою між двома творчими тандемами: Сезанн – Аппіа та Аппіа – Курбас. Ми вже звертали увагу на появу у другому періоді творчості французького живописця тих ознак, що надали можливість дослідникам побачити "єдиний образ втіленого простору-часу" у його роботах, і відповідно – наголошувати на ідентичності поглядів П. Сезанна і філософії Берґсона, яка "особливо проявляється у підкресленні ролі та істинного, за самою своєю суттю, характеру мінливості, а також ролі конкретної природи в інтуїтивному всеохоплюючому проникненні її у реальність"[4].

У той же час, висновки окремих мистецтвознавців, котрі зараховують П. Сезанна до експресіоністів, дозволяють упевненіше вводити Л. Курбаса до тієї поліфонічної процесуальності, що характеризує естетико-художні пошуки західноєвропейський митців початку XX століття.

---

[3] Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – Київ : Факт, 1998. – С. 26.

[4] Линдсней Д. Поль Сезанн / Д. Линдсней. – Москва : Искусство, 1989. – С. 226.

Не можна лишити поза увагою й те, як за допомогою "свого улюбленого Берґсона"[5] Л. Курбас долучається до заочної полеміки між швейцарським режисером і французьким філософом, стаючи на бік останнього. Нагадаємо суть цієї полеміки. Своєрідно інтерпретуючи берґсонівський термін "тривалість", А. Аппіа переводить його у сферу музичної естетики, наділяючи музику здатністю "переноситися у простір..., набувати там матеріальної форми..." й "рішуче фіксувати довгочасність"[6]. Саме тут простежується певний конфлікт із позицією А. Берґсона, який вважав тривалість невловимим, безперервним переходом від одного стану свідомості до іншого. Натомість А. Аппіа, як ми вже підкреслювали, неодноразово наголошуючи на здатності музики до фіксації тривалості, пропонує і з постановочної точки зору сприймати музику не як тривалість у часі, а власне як Час.

У контексті цих міркувань показовими є такі слова Л. Курбаса: "Старе балакання, що музика є часовим мистецтвом – нічого більше, як нісенітниця. Якийсь закордонний музикант висунув тезу, що музика оперує в часі і просторі, тому що всяка одночасність є простір, де тільки є тризвук в усі слухача, там є простір"[7]. Отже, не поділяючи принципи А. Аппіа щодо "регулюючої функції" музики, бажаючи підкреслити безперервність, мінливість процесу творення у власній моделі театру, український митець стає на позиції А. Берґсона, наголошуючи: "Час – це є четвертий вимір простору. І існувати в часі – це буде для нас мінятися"[8].

У той же час теоретична спадщина обох митців містить декілька парадоксальних, на перший погляд, зауважень, що зближують їх один з одним. Так, наприклад, А. Аппіа, нагадаємо, зазначає: "...якщо драматичне мистецтво повинно перетворитися на гармонійну єдність і вищий синтез усіх мистецтв, тоді я відмовляюся розуміти будь-що у кожному окремо з них і менш за все розумію мистецтво драматичне; суцільний хаос"[9]. І нібито прагнучи до упорядкування цього "суцільного хаосу", використовуючи саме ієрархічний метод Аппіа у розбудові власної оригінальної системи взаємодії різних видів мистецтв у сценічному творі, де перше місце належить акторові, Л. Курбас, своєю чергою, виголошує: "Але оскільки театр не є і не був ніколи синтезом інших мистецтв, здвиг у напрямку деес-

---

[5] Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – Київ : Факт, 1998. – С. 248.

[6] Аппиа А. Музыка и постановка / Адольф Аппиа // Живое искусство : сб. ст. / под ред. А. Боблева. – Москва : ГИТИС, 1993. – С. 31–32.

[7] Курбас Л. Про роль світогляду та ідеї в мистецтві / Лесь Курбас // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 72.

[8] Курбас Л. Питання простору, часу й ритму в мистецтві / Лесь Курбас // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 161.

[9] Аппиа А. Элементы / А. Аппиа // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века : хрестоматия : учеб. пособ. для студ., обучающихся по спей. "Режиссура театра" и "Театроведение" / ред. Л. И. Гительман. – Санкт-Петербург : Чистый лист, 2004. – С. 107–108.

тетизації торкнувся, само собою, і його театральної суті – дії як такої, виволікаючи її з-під хламу пластики, актора для актора, форми для форми, безпредметності театру як картини, як видовища у вузькому розумінні цього слова”[10].

Одним із моментів, що зближують Курбаса з Аппіа, слід вважати зацікавлення і використання українським режисером певних принципів ритмічної гімнастики Е. Жак-Далькроза. В національному театрознавстві ці паралелі найвиразніше виявлені у праці Н. Корнієнко “Лесь Курбас: репетиція майбутнього”. Так, досліджуючи еволюцію осмислення Л. Курбасом формотворчих процесів у методиці швейцарського митця, дослідниця наводить такий запис із щоденника режисера: “Перетворення в жесті (мистецтво актора): 1. Ілюстративне; 2. Пантомімічне; 3. Пряме; 4. Обране; 5. Ритмізоване; 6. Просторове (дух пластики); 7. Стилізуюче; 8. Розмірне; 9. Натякаюче; 10. Лінійне. а) закон переставляння; б) закон точкування (натяків). Все торкається як психологічного, так і механічного жесту”[11]. На думку Н. Корнієнко, вдаючись до “трансформацій формули Далькроза”, український митець розробляв власну “партитуру ритмічних перетворень”, що зрештою виступали “принципово змістовними формулами конструкції цілого й цілісного”[12].

Звертаючись до курбасівської “реакції на натуралізм” та осмислення митцем окремих формотворчих процесів у театральному мистецтві, передусім, на нашу думку, необхідно виявити паралелі між ним і німецьким режисером Ґ. Фуксом.

Зауважимо, що на той момент, коли, за висловом Л. Курбаса, “закричала українська воля до форми”[13], праці німецького режисера і теоретика Ґ. Фукса “Сцена майбутнього” та “Революція театру” були широко відомі європейській театральній громаді, поширювалися у російськомовному перекладі, осмислювалися у критичних міркуваннях представників української театральної культури, зокрема М. Вороного.

Висловимо припущення, що Л. Курбас, який досконало володів німецькою мовою, мав змогу ознайомитися з працями німецького режисера-теоретика в оригіналі. На це, зокрема, вказують його посилання не тільки на книгу “Революція театру”, а й на більш ранню роботу Ґ. Фукса – “Сцена майбутнього”, яка на той час не мала і російськомовного перекладу.

Аналізуючи окремі положення теоретичного доробку обох митців, доходимо висновку, що вже на перших етапах розбудови власної системи Л. Курбас відстоює ті ж самі позиції щодо натуралізму, на які спирався і Ґ. Фукс. Одна з найпринциповіших – відмова від літературної, розмовної, тобто натуралістичної

---

[10] Курбас Л. Естетство / Лесь Курбас // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 233.

[11] Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – Київ : Факт, 1998. – С. 254.

[12] Там само. – С. 256.

[13] Курбас Л. На грані (Про Молодий театр) / Лесь Курбас // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 220.

драми: “Актора і театр убила література. Публіка йде в театр дивитися на п’єсу. Форми її інсценізації, як у нас кажуть, “постановки”, не так її цікавлять, бо вони все одно будуть шаблонні”[…], – з гіркотою зазначає український митець. І далі: “Література заволоділа театром і вбила і його, і актора. Літературні тенденції, ідеї, надриви, літературні відчування... Ніби театр – справді репродукуюче, другостепенне квазімистецтво”[14]. Рік потому Л. Курбас ще більш упевнено зазначає: “Підтвердила свою правдивість теза про те, що жест і звук, а не література, є засобом театру...”[15].

Надалі, розбудовуючи в театральній естетиці принцип “очуднення” і зауважуючи, що “навіть найреалістичніша п’єса, найжиттєвіша ілюзорна постановка – і вона очуднена тим, що вона на сцені, люди не живуть так насправді, а просто розігрують...”[16], Л. Курбас буквально наслідує Ґ. Фукса, який чи не перший у західноєвропейській культурі висловив оригінальні концепції щодо формотворення стилістики вистави: “Не слід забувати, що все відбувається на театрі, що певна ненатуральність тут існує споконвічно, – писав німецький режисер, – що остаточно зв’язок сцени з балаганом ніколи не буде втрачений. І це добре, адже необхідним чином підштовхує до ірреальності, до виникнення стилю”[17].

Ще одним підтвердженням зближення естетико-теоретичних позицій обох митців може виступати “формула естетичного моменту мистецтва за Конрадом Ланге”, поділяючи яку, Л. Курбас підкреслює, що “естетичний момент полягає у радості, яку ми дістаємо від зрушення певної речі в інший ряд уявлень”[18]. Нагадаємо, що і Ґ. Фукс, вказуючи на “*повернення до театрального елементу*” як на єдиний вихід з окресленого ним “безнадійного становища”[19], по суті також дотримується цієї ж формули німецького філософа і театрознавця, вважаючи найголовнішою метою сценічного мистецтва: “налаштувати душу на святковий лад, вивільнити її з лабет випадкової, тимчасової, тілесної обмеженості, відкрити перед нею “новий світ” з новими, більш інтенсивними формами діяльності”[20].

Виявляючи наближеність художніх позицій Л. Курбаса і Ґ. Фукса, варто підкреслити ще один факт, який, на нашу думку, отримав дещо неправильне

---

[14] Курбас Л. Театральний лист / Лесь Курбас // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 205–206.

[15] Курбас Л. На грані (Про Молодий театр) / Лесь Курбас // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 223.

[16] Курбас Л. Про студіювання творів видатних вчених і митців, про мистецтво як науку, про всесвітню естетику. Очуднення речі / Лесь Курбас // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 80.

[17] Фукс Г. Революция театра. История Мюнхенского Художественного театра / Ґ. Фукс. – Санкт-Петербург : Грядущий день, 1911. – С. 163.

[18] Курбас Л. Про студіювання творів видатних вчених і митців, про мистецтво як науку, про всесвітню естетику. Очуднення речі / Лесь Курбас // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 80.

[19] Фукс Г. Революция театра. История Мюнхенского Художественного театра / Ґ. Фукс. – Санкт-Петербург : Грядущий день, 1911. – С. 167.

[20] Там само.

тлумачення в театрознавчій літературі. Але спочатку нагадаємо, що в "Театральному листі", приєднуючись до полеміки стосовно кризи театру, Л. Курбас зазначає: "Георг Фукс нарікає, що якраз найкультурніші люди зненавиділи театр", наводячи далі мотивацію німецького художника А. Фейєрбаха "негативного відношення до сучасного театру", до якої ми вже неодноразово апелювали. У коментарі до "Театрального листа", вміщенім у московському виданні 1987 року, зазначено, що цитовані режисером слова А. Фейєрбаха аж ніяк "не можна співвідносити з сучасним Курбасу театром, адже йдеться про засилля фарсів і оперет на німецькій сцені останньої чверті XIX століття"[21]. Дозволимо собі не погодитися з таким висновком. Адже слід враховувати той факт, що Ґ. Фукс залучає слова А. Фейєрбаха на підтримку тих своїх міркувань, якими він, накреслюючи шляхи оновлення національного театрального мистецтва, вдавався до різкої критики сучасного йому натуралістичного театру: "Століття величної ходи німецького живопису вочевидь минуло не зовсім непоміченим для широкого загалу публіки. Умовно-традиційний театр – не може бути тим місцем, де відкрита людина відчує справжнє свято. Із самого серця вигукував до нас великий Ансельм Фейєрбах..."[22]. У свою чергу, Л. Курбас, поділяючи позиції Ґ. Фукса щодо натуралізму, констатує: "Реалізм... ця найбільш протимистецька поява наших днів, всевладно запанував у театрі і паралізує всякий його творчій відгук. Фаланга копіїстів і імітаторів життя легко пожинає лаври, захоплюючись подивом душевно кирпатих міщан, і їхніх жінок, і дочок, лаври – ті самі, які отримує дотепний бутафор-ремісник, що придумав штучну машинку: покрути – і матимеш повну-повнісіньку ілюзію квакання жаби чи шуму паровоза. Ах! Як правдиво! Не сцена, а справжнє життя!"[23].

"За своїм спрямуванням у мистецтві ми відносимо себе до експресіоністів", – відверто визнавав Л. Курбас у 1923 році[24].

"Правда руйнування" – саме такий вислів, осмислюючи зародження експресіоністичного руху, пропонує дослідник політики і культури віденського fin-de-siècle Карл Е. Шорске, водночас, цитуючи австрійського композитора, теоретика і педагога Арнольда Шенберґа: "Мистецтво – це волання про допомогу тих, хто відчуває у собі долю людства"[25].

Аналіз теоретичної спадщини Л. Курбаса свідчить, що, вдавшись до реформ національного театрального мистецтва, керуючись шаленим творчим (і, мабуть,

---

[21] Комментарии // Лесь Курбас : статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие / [сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк]. – Москва : Искусство, 1987. – С. 450.

[22] Фукс Г. Революция театра. История Мюнхенского Художественного театра / Ґ. Фукс. – Санкт-Петербург : Грядущий день, 1911. – С. 54.

[23] Курбас Л. Театральний лист / Лесь Курбас // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 203.

[24] Курбас Л. До постановки "Газу" студією "Березіль" № 1 / Лесь Курбас // Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 571.

[25] Шорске К. Е. Віденський fin-de-siècle: політика і культура / Карл Е. Шорске ; [наук. ред. Тимофій Гаврилів]. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. – С. 129.

особистим) егоцентризмом – "він в одній особі автор тексту і автор тексту театрального"[26], сповідуючи власну "правду руйнування", український режисер активно переосмислював напрацювання західноєвропейської театральної культури. І саме такий мистецький діалог, позначений величезним творчо-науковим потенціалом Л. Курбаса, чималою мірою сприяв народженню оригінальних підходів реформатора національної сцени у питаннях технології акторської творчості, просторових рішень вистави, формотворчих процесів, а отже – власної естетико-художньої моделі театру.

[26] Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – Київ : Факт, 1998. – С. 246.

Галина МИЛЕНЬКА

ТЕАТР ЛЕСЯ КУРБАСА В КОНТЕКСТІ АНТРОПОСОФСЬКОГО ВЧЕННЯ РУДОЛЬФА ШТАЙНЕРА[1]

Лесь Курбас по суті залишається "романтичним героєм-одинаком", який вивів українське театральне мистецтво на світову арену. Актор, режисер, педагог, реформатор театрального мистецтва, він зумів за короткий час підняти український театр на якісно новий рівень художнього осмислення буття і дав могутній поштовх розвитку театру майбутнього, створивши свою режисерську систему, підгрунтям якої став творчий метод "образного перетворення". Поєднання великої творчої обдарованості з умінням широко, сміливо мислити, фізичної краси з високою інтелектуальністю, внутрішньої інтелігентності з європейською освіченістю робили його фігурою, рівною титанам доби Відродження. Завдяки винятковим здібностям та університетській освіті, знанню багатьох іноземних мов, Курбас швидко засвоїв досягнення західноєвропейського театру, літератури і філософії, що не в останню чергу сприяло творчим здобуткам українського театру.

Можна й досі ставити питання: чому, маючи університетську класичну філософську освіту, він стає актором? Чому, маючи велику акторську обдарованість і неабияку сценічну фактуру, починає експериментувати в галузі режисури? Чому, вже маючи визнання як режисер, починає паралельно займатися педагогічною роботою? Відповіді майже на всі ці запитання можна знайти, звернувшись до його великої теоретичної спадщини, навіть поверхове ознайомлення з якою дає можливість побачити людину не тільки великих творчих устремлінь, а й особистість філософського складу мислення.

Дослідження теоретичної спадщини Курбаса відкриває такий глибинний філософський зміст, що надає можливість зрозуміти все коло питань, пов'язаних зі створенням його театральної системи, і навіть більше – вводить український театр у контекст світової культури. У своїх філософських роздумах щодо подальшого розвитку мистецтва, театру зокрема, Курбас намагається знайти шлях оптимальної реалізації закладених у них можливостей узагальненої думки про світ і людину.

---

[1] Друкується з доповненнями за: Миленька Г. Д. Театр Леся Курбаса в контексті антропософського вчення Рудольфа Штайнера / Г. Д. Миленька // Наукові записки Національного університету "Києво-Могилянська академія" / редкол.: Брюховецький В. С. (відп. ред.) [та ін.]. – Київ : KMAcademia, 1999. – Т. 9, ч. 2. – С. 216–218. *(Прим. ред.).*

Вміння Курбаса бачити суть будь-якого явища, схильність до філософських міркувань і глибокого аналізу є саме тією підставою, що на ній сформувався його театр як цілісна режисерська система.

Лесь Курбас прийшов на українську сцену в період принципових змін. Доба революційних перетворень, що назрівали наприкінці XIX – початку XX століть, стала періодом інтенсивних пошуків і в галузі художньої творчості. Це був час, коли побутова картина світу вже не здатна була давати уявлення щодо об'єктивної реальності. Початок режисерської діяльності Курбаса збігається з часом, коли в літературі та мистецтві, які відчули це раніше й особливо загострено, відбувається посилення, з одного боку, індивідуально-особистісної свідомості, з іншого – інтелектуального, філософського начала. Для періоду на зламі XIX–XX століть характерне народження нового типу свідомості, нового мислення у мистецтві, в тому числі й у театральному, вимагало вироблення інших принципів художньої виразності, інших співвідношень мистецтва і дійсності. Об'єктом дослідження у художній творчості стає не відтворення подробиць навколишньої дійсності, а внутрішній світ людини, і значення митця визначається тим, як глибоко він зрозумів і передав його. Основою розуміння світу стає пізнання уявлень про нього того чи іншого митця – отже, виникає не аналітично-логічна, а суб'єктивно-особистісна система проникнення в сутність світу, яка здатна відкрити завісу над таїною буття. Відображення звичайної реальності вже не може бути змістом справжнього мистецтва, вважає Л. Курбас. Аналізуючи його структурні елементи, одним з них митець вважає "свободу від наслідування реального життя і старого мистецтва"[2]. Єдине, що гідне уваги митця і що може бути об'єктом невмирущого мистецтва – внутрішні відчування "я" кожного митця, його переживання світу. Мистецтво не повинно копіювати дійсність, інакше воно буде лише поганою копією зовнішньої подоби доступної реальності. Справжня функція мистецтва полягає у можливості прилучення до вічного та надає можливість втілення справжнього "я", внутрішні зміни якого визначені вічністю.

Справжнім змістом нового мистецтва, за Курбасом, мають стати "ті елементи свідомості, які митець зорганізовує у себе, далі через зорганізований матеріал організує у сприймаючих"[3].

Соціальні потрясіння, викликані війною і революцією, стали і для Курбаса важливим рубежем у загальній еволюції його особистості, його внутрішнього "я", його самосвідомості, яка розцінювалась митцем як психічно активна субстанція, що містить все можливе розмаїття всесвіту. Драматичні ситуації, пов'язані з цим періодом, самотність Курбаса[4] – виявляли його прагнення вир-

---

[2] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 39.

[3] Там само.

[4] Переживши у 1922 році депресію і самотність, Л. Курбас "страшенно жалкував", що не має можливості професійно займатися вивченням проблем філософсько-релігійної спрямованості.

ватися за межі побутової емпірики, подолати її, визначити своє місце у світі та впритул підійти до реалізації сценічних принципів, які б визначалися координатами вічності. "Нехай не говорять, що мистецтво – це фізіологія. Ми є мі-крокос-мос", – пізніше задекларує свою думку режисер і далі продовжить: "митець той, що у відчуванні творчому сильніший від існуючих категорій"[5]. Тому не є випадковою його зацікавленість доктриною Рудольфа Штайнера, який на початку ХХ століття користувався у Європі великою популярністю, маючи значний вплив на кола творчої інтелігенції, що відзначає Н. Корнієнко, наголошуючи, що "уявлення про Курбаса було б неповним, якби ми… обійшли питання стосовно юнацького захоплення Леся Курбаса вченням Рудольфа Штайнера"[6].

Розробка Р. Штайнером питань педагогіки, мистецтва, медицини через дослідження людського духу справляла враження формування нової експериментальної науки, здатної вирішити ті духовні і філософські проблеми, які стояли перед інтелігенцією у той період. З теоріями засновника атропософії Штайнера швидше за все Л. Курбас ознайомився під час перебування у Відні, коли студіював філософію у Віденському університеті.

Р. Штайнер ставить в основу антропософської доктрини вчення про людину, яку розглядає як громадянина трьох світів – фізичного, душевного і духовного. Якщо фізичний світ проявлений, то людина, котра прагне гармонії, повинна розвинути й те невидиме, закладене в ній. Особливо це стосується духовного начала, що вимагає пробудження і розвитку, тому що саме воно і пов'язує людину із вічністю і праісторією, досвід якої відбивається як несвідоме знання у підсвідомості. До його усвідомлення і слід прагнути, тому що орієнтація на внутрішнє духовне життя є запорукою виходу на вищий рівень осягнення світу і його законів.

У цьому ракурсі близькою для Л. Курбаса, котрого хвилювала проблема людського духу як могутнього творчого потенціалу, виявилась думка Р. Штайнера про творчі сили людської особистості та здатність людини вольовим зусиллям проникнути у світ надреального, якому по суті притаманна більша реальність, ніж реальності побутовій. Врешті-решт, зусилля Р. Штайнера підпорядковувались одній меті – ствердити людину в знанні її вічного існування, яке може бути осягнене лише інтуїтивним шляхом. Ця ідея, яка ще з юності захоплювала Л. Курбаса, і стала, ймовірно, причиною захоплення доктриною Р. Штайнера. У щоденнику режисера ми бачимо такий запис: "Мистецтво – це… добитися у іншого активності в напрямку інтуїтивного схоплення і пережиття речі,… якою вона є в суті,… в космічному, якою вона є в нас"[7].

---

[5] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 37.

[6] Корниенко Н. Театральная эстетика Леся Курбаса / Нелли Корниенко // Лесь Курбас : статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие / [сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк]. – Москва : Искусство, 1987. – С. 256.

[7] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 40.

Режисера також приваблювала ідея особистого удосконалення, яку пропагував австрійський антропософ, можливість виявлення в собі вищої божественної сутності, що існує у своєму ідеальному вигляді вічно. Гостро відчуваючи коливання історичного ґрунту, митець знаходить у вічності те, чого не бачить у навколишній емпіричній дійсності: "…все-таки я в космосі і в його законах, а не в законах матерії"[8], – записує у своєму щоденнику Л. Курбас. Тому революційні зрушення початку XX століття він сприймає як процес визволення світового духовного начала, визволення особистості від матеріальної залежності і сходження до набуття чистої духовності. Людина стає для Л. Курбаса індивідуальністю, що перебуває на межі побуту і буття, час – часом не "побуту", а "буття", і вже тут, у межах буття, Курбас знаходить "опорні пункти" для подальшого моделювання свого театру, який пізніше назве театром "образного перетворення".

В історію світової культури Лесь Курбас увійшов саме як творець системи "образного перетворення", що остаточно сформується у 30-ті роки. На шляху створення своєї театральної системи Курбас постійно звертався до багатьох філософських вчень. В його теоретичній спадщині можна знайти посилання на різні філософські течії – від давньої індійської, античної, німецької класичної філософії до філософії XX століття. Проте термін "перетворення", хоча на той період і без конкретного зв'язку із засобами виразності у театральному мистецтві, вперше з'являється в лексиконі Курбаса саме на початку 20-х років. Це пов'язано з тим, що для вияву багатоієрархічної системи, якою уявлявся світ, йому вже недостатньо трьох вимірів. Втілення всього комплексу переживань стає вже неможливим у координатах планіметрії – тут необхідний інший простір, новий вимір глибини трансцендентного світу. Цим другим простором, у якому перебуває людина в пошуках свого місця у всезагальному космічному бутті, для режисера є простір людської свідомості. Саме під впливом вчення Р. Штайнера, режисер шукав нову сценічну мову, щоб "виявити складність граничних психологічних ситуацій… і… розгорнути на сцені можливість людського "Я"[9].

Цілеспрямований і принциповий шлях Курбаса від побутового реалізму до театру "образного перетворення" визначається як новою системою образного мислення, що характерно для того часу, так і індивідуальними особливостями його світовідчування. Сам Курбас вважав, що "образне перетворення" неминуче у театрі, тому що пряме відбиття дійсності, побоювання таїни, недомовленості перетворює театр на ілюстрацію слів автора, тоді як "мистецтво – це творчий трепет перед невідомим". Проте мистецьке перетворення життя здатне у сконцентрованому образі передати істинний сенс буття, надати митцеві можливість проникнути за грань відчутного світу й виявити потенціальний сенс явищ та їхню справжню сутність.

---

[8] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 37.

[9] Корниенко Н. Театральная эстетика Леся Курбаса / Нелли Корниенко // Лесь Курбас : статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие / [сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк]. – Москва : Искусство, 1987. – С. 289.

Безперечним для себе Л. Курбас вважає те, що театр, як багатоваріантна структура, здатен художньо відбивати всезагальне як таке у людській свідомості. Він розглядає мистецтво, театр зокрема, як певну модель світу, в якій повинні відбитись усі взаємозв'язки буття і не тільки в його земному прояві, а й у космічному. Тому й театр для нього – це "мистецтво чотирьох вимірів", завдання якого – прорив у вищі сфери буття.

У свою чергу, курбасівське розуміння буття в цілому передбачає три тісно пов'язані між собою глобальні складники: космос, земне буття й людину. До того ж людина виступає у нього як активне начало, здатне силою свого духу, розуму й свідомості трансформувати реальність; як посередник між земним буттям і космосом, як багаторівнева система, що сприймає світ і проявляє себе у світі залежно від ступеня духовного розвитку. У зв'язку з цим стає зрозумілим, що на одному з етапів роздумів про світ і можливості мистецтва щодо втілення його у всій складності Курбас звертається до антропософії. Антропософія приваблює його як вчення про людину – носія прихованих вищих сил і здібностей, спрямоване на розвиток органів надчуттєвого сприйняття, а також мислення, почуття й волі з метою пізнання позаматеріальних світів і перетворення духовної та фізичної природи людини.

У своєму щоденнику (10 липня 1920 року) Л. Курбас посилається на Р. Штайнера саме в момент захоплення проблемою дослідження театру як форми існування людського духу. І тут зрозуміло, що проблема осягнення всіх можливостей людської свідомості стає для нього одним з основних факторів у пошуках оптимального змісту і форми при створенні власної моделі світу. При цьому він чітко поділяє світ на реальне матеріальне буття та буття людського духу. На його думку, театр – це "могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття в вищі сфери, перетворення матерії"[10].

Театр Леся Курбаса – це рух людського ідеалу до "перетворення світу" через його інтелектуальне і художнє переосмислення. Він стає засобом моделювання життя, бо всі його складники мають аналоги у всіх елементах всесвіту. По суті, режисерська практика митця була націлена на пошуки такого рівня вияву мистецтва, коли воно перетворюється на "одну з паралельних частин продовження життя, космосу". На думку Л. Курбаса, світ – найкращий твір мистецтва, сонячна система, космічний порядок і своєрідна енергія, перетворена в іншу якість, коли за "реальністю висвітлюється нове співвідношення, що більшою мірою охоплює саму річ". "Образне перетворення" дійсності сприяло новій демонстрації життя як глибокого переживання, як відчуття буття, що може пережити тільки "істинна людина".

Л. Курбас відкрив нову епоху в історії українського театру і ввів його до контексту загального мистецького руху першої половини XX століття. Відкриті ним творчі принципи акторської і режисерської роботи заклали основи театру майбутнього, що мали вивести його за межі стандартного існування, відкрити нові духовні горизонти свободи людського духу.

---

[10] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 34.

Ростислав ПИЛИПЧУК

ТЕАТРАЛЬНІ РЕФОРМАТОРИ: СТАНІСЛАВА ВИСОЦЬКА І ЛЕСЬ КУРБАС[1]

Творці Московського художнього театру Костянтин Станіславський і Володимир Немирович-Данченко (кожен самостійно, але практично синхронно) на восьмому році діяльності цього молодого реформаторського театру зіткнулися з труднощами у сценічній інтерпретації драматургії Моріса Метерлінка. У зв'язку з цим славетні режисери відчули "необхідність оновлення", а отже створення при МХТ нового "театру пошуку", інакше кажучи – експериментального театру. Одночасно у них виникла проблема – яку назву можна було б дати цьому явищу. І тут у пригоді став творчий досвід "Товариства нової драми", яким керував у 1902–1905 рр., зокрема в Херсоні й Миколаєві, колишній мхатівець Всеволод Мейєрхольд. Він нібито вже знайшов "нові шляхи і прийоми" у постановках символістських п'єс (здійснив там постановки "Монни Ванни" Метерлінка і "Снігу" Станіслава Пшибишевського). Засновники МХТ запросили свого учня у 1905 році до Москви для очолення нової справи. Мейєрхольд згодився, придумавши цьому новому ділу назву "театральна студія", і відтоді поняття "студійність" увійшло у театральний лексикон[2]. Ця перша у практиці європейського театру студія – так звана "Студия на Поварской", здобувши успіхи у постановках символістської драми ("Смерть Тентажіля" М. Метерлінка і "Шлюк і Яу" Ґ. Гауптмана), була раптово закрита самим К. Станіславським 24 жовтня 1905 р. через революційні заворушення, які відбувалися тоді в Москві.

Новий задум заснування студії при МХТ виник у К. Станіславського 1912 року. Перед цією студією стояло завдання сформувати колектив молодих аматорів, з якими можна було б перевірити нові методи "системи", що її саме тоді продовжував опрацьовувати К. Станіславський, експериментуючи без огляду на касу й публіку. Історії так званої Першої студії МХТ присвячено два ґрунтовні дослідження: Павла Маркова (1925) і Бориса Алперса (1931)[3].

---

[1] Друкується з редакційними змінами і доповненнями за: Pamiętnik Kijowski. – Kijów : Stowarzenie uconych polskich Ukrainy, 2002. – T. 6 : Polacy w Kijowie / pod redakcją naukową Henryka Strońskiego. – S. 196–205. *(Прим. ред.)*.

[2] Рудницкий К. Русское режисерское искусство, 1898–1907 / К. Рудницький. – Москва : Наука, 1989. – С. 316.

[3] Марков П. О театре : в 4 т. / П. Марков. – Москва : Искусство, 1974. – Т. 1. – С. 347–418; Алперс Б. В. Театральные очерки : в 2 т. / Б. В. Алперс. – Москва : Искусство, 1976. – Т. 2. – С. 17–35.

Найближчим помічником К. Станіславського в Студії став Леопольд Сулержицький (1872–1916), до речі, родом з Житомира, поляк за походженням, який виріс у Києві, де навчався в гімназії. Він зробив для розвитку Студії навіть більше ніж сам Станіславський.

Перша студія МХТ у Москві стала прообразом першої польської театральної студії, яка виникла, однак, не на етнічній польській території, не у Варшаві, Кракові чи Вроцлаві, а саме в Києві. І творцем її стала велика польська трагедійна актриса й режисер Станіслава Висоцька (1877–1941). Вона мала значний, сімнадцятирічний, досвід сценічної діяльності – зокрема, десять років акторської роботи в такому славетному на той час театрі, як Краківський міський за дирекції Юзефа Котарбінського (1901–1905) та Людвика Сольського (1905–1911). У липні 1911 р. С. Висоцька приїхала у Київ до Ґжегожа (Григорія) Станіславського (1876–1921), свого другого чоловіка, відомого хірурга, рідного брата видатного польського художника Яна Станіславського (1860–1907). Тут вона бере участь у доброчинних концертах, а наприкінці року – у виставах "Польського театру", яким керував Францішек Рихловський (1878–1949). Незважаючи на наполегливі й неодноразові запрошення директора Ф. Рихловського до штату київського театру, С. Висоцька приділяла головну увагу антрепризним виступам у своїх давніх, випробуваних ролях на сценах польських театрів у Кракові, Варшаві, Лодзі, Перемишлі, Львові, а також у хорватському театрі в Загребі.

Ще у краківському періоді життя і творчості С. Висоцька з 23 лютого до 13 березня 1907 року (близько трьох тижнів) перебувала в Москві, де переглянула кілька вистав МХТ ("Бранд" Г. Ібсена, "Драма життя" К. Гамсуна, "Цар Федір Йоаннович" О. К. Толстого, "Дядя Ваня" А. Чехова) й особисто познайомилася з К. Станіславським. Вдруге вона приїжджала до Москви вже з Києва на початку березня 1912 року як учасниця вечора, організованого польським земляцтвом з нагоди 100-річчя від дня народження видатного польського поета і драматурга Зигмунта Красинського. Під час цього візиту вона знову відвідала К. Станіславського і переглянула виставу МХТ "Гамлет" у постановці Едварда Ґордона Креґа. С. Висоцька регулярно відвідувала вистави МХТ під час його гастролей у Києві в травні–червні 1912 р. і в червні 1914 року.

У зв'язку з початком Першої світової війни актриса залишається в Києві, де нарешті починає виступати у виставах "Польського театру" під керівництвом Ф. Рихловського. З 9 до 14 лютого 1915 року, під час чергового свого перебування у Москві, С. Висоцька знову мала зустрічі з К. Станіславським. Вона відвідала кілька вистав у МХТ ("Горе з розуму" О. Грибоєдова, "Синій птах" М. Метерлінка, "Три сестри" і, можливо, "Вишневий сад" А. Чехова), а також вистави Першої студії МХТ "Цвіркун на печі" за Ч. Діккенсом та "Мандрівні каліки" В. Волькенштейна. К. Станіславський радив С. Висоцькій створити подібну "студію для майбутньої відродженої Польщі". Навесні 1915 р. відбулася чергова її поїздка до Москви, де С. Висоцька бачила прем'єру вистави "Моцарт і Сальєрі" О. Пушкіна (9 квітня), в якій роль Сальєрі виконував сам К. Станіславський.

Оскільки саме на початку 1915 р. у київській пресі з'явилися оголошення про те, що С. Висоцька навчає дикції, вимови і декламації, то, за припущенням польського театрознавця З. Вільського, вона мала намір зосередитися передусім на педагогічній праці, і ці наміри кристалізувалися тільки після перебування в Москві у лютому 1915 року[4]. Але, на нашу думку, в такий спосіб вона підшуковувала здібну молодь для втілення потаємного задуму – створення в Києві експериментального польського театру.

Перебуваючи під глибоким враженням від вистави "Цвіркун на печі" за Ч. Діккенсом у Першій студії МХТ, С. Висоцька вирішила створити за цим зразком власну польську студію в Києві, про що написала в листі до К. Станіславського. У власному помешканні на Столипінській, колишній Малій Володимирській вулиці, 43, кв. 8 (нині – вул. О. Гончара), С. Висоцька ще у 1915 р. почала роботу над виставою – того ж таки "Цвіркуна на печі" за Ч. Діккенсом. Перші покази цієї вистави відбулися 22, 24 і 26 лютого та 3 березня 1916 року в Клубі банківських працівників (вул. Хрещатик, 7 – нині цей будинок не існує). 24 жовтня 1916 р. у будинку на вул. Круглоуніверситетській, 7-в (тепер – 10) відкрився театр[5] під подібною до московської назвою – "Студії"[6]. Театр "Студії" існував паралельно із власне навчальною студією. Таким чином, С. Висоцька запозичила у МХТ модель новочасного реформаторського театру: театральний колектив за участю досвідчених акторів і навчальна студія для молоді з паралельною, однак, участю молоді у виставах театру.

Яку ж мету ставила перед собою С. Висоцька?

У статті "Про театр "Студії": кілька пояснень", надрукованій у київському польському журналі "Kłosy ukraińskie" (листопад 1916 р., № 19–22), С. Висоцька полемізувала зі статтею Ганни Загорської, опублікованою в тих самих "Kłosach ukraińskich" (№ 15–18). Г. Загорська, не знаючи безпосередньої роботи "Студій", закинула Висоцькій, що та "учинила болючу річ, прикру річ: пішла на службу чужим богам", і висловила побоювання, що нібито "під чужим впливом зблідне і зблякне блиск і барва" польської національної сцени. При

---

[4] Wilski Z. Wielka tragiczka / Z. Wilski. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1982. – S. 57.

[5] Horbatowski P. Polskie życie teatralne w Kijowie w latach 1905–1918 / P. Horbatowski. – Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009. – S. 167–174.

[6] З приводу назви сама С. Висоцька висловилася так: "Ця множина польською мовою була дотриманням фонетичної назви студії Станіславського" (Wysocka S. Teatr przyszłości / S. Wysocka ; opracował i wstępem opatrzył Z. Wilski. – Warszawa : Wydawnictwo artystyczne i filmowe, 1973. – S. 200). Натомість Ярослав Івашкевич дав інше пояснення: "Висоцька не знала добре російської мови і думала, що назва "Студія" Станіславського – це pluralis (лат.: множинний. – *Р. П.*) від studium (лат.: студія). А це слово по-російськи означає майстерню. Назва Висоцької "Studya" (студії) була клопітлива, її вживали як множину, траплялися труднощі з її відмінюванням. Так уже залишилося, але назва призводить до різних лінгвістичних і граматичних баламутств" (Iwaszkiewicz J. Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr "Studya" / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : Artystyczne i filmowe, 1963. – S. 40). Російське слово "Студия" в однині перекладається по-польськи "Studio".

цьому Г. Загорська спиралася не на власні враження від вистав, а скоріше на рецензію Теодора-Марії Станішевського на виставу "Цвіркун на печі" ("Kłosy ukraińskie", 1916, № 8–9), де згадувалося, що Висоцька "як підставу для своєї праці бере вже готовий матеріал і напрям, опрацьований творцем Московського художнього театру".

"В останніх часах, – пише С. Висоцька, – не тільки у нас, а й у всій Європі почали помічати певне злегковаження і навіть знеохоту до театру. Попри те, що театри добре відвідувала публіка, відчувалась якась прохолодність, цікавість тільки до видовища, без зацікавлення духом театру. А може того духу в театрі вже взагалі не було? І тому почалися роздуми, почалися зусилля і пошуки. Я мала можливість пізнати майже всі театри Європи, я бачила неспокійні репетиції Рейнгардта, бачила Антуана, бачила постановку "Гамлета" Гордоном Креґом, розкішність пантоміми англійського театру Бірбома Трі. І за весь цей час у мене залишилися тільки два, ніколи незабутні, враження: Елеонора Дузе, яка, при всьому поганому оточенні, перенесла мене в якісь зачаровані світи своєї винятково тонкої душі, і друге незабутнє враження – перше моє перебування на виставі "Цвіркуна на печі" в Студії Московського художнього театру. І ось я, вихована в своїй мистецькій кар'єрі на широкому класичному й романтичному репертуарі, раптом зрозуміла, в чому причина збайдужілості публіки… Нинішній глядач почувається – можливо, підсвідомо – скривдженим. У театрі немає місця для його творчості"[7].

Далі С. Висоцька наводила приклади з історії давнього грецького театру, згодом – середньовічного містерійного театру, й по тому – театру Шекспіра, де глядач усюди був співтворцем, і тільки початок XVIII ст. впровадив уже легкі наслідування реальності. На думку С. Висоцької, так тривало аж до епохи майнінґенців, які дали початок натуралістичному театрові, що відсунув глядача на задній план, закрив дорогу до його творчості, убив дух театру, залишивши місце тільки подробицям, узятим із життя; глядач, замість знайти забуття від повсякденності, можливість перенестися в країну фантазії, почав реагувати в негативному напрямі, плекаючи в собі задоволення собою і злостивість, вважаючи, що все, що відбувається на сцені, стосується не його самого, а сусіда. "Театр мусить, – писала С. Висоцька, – принаймні давати синтез, але щоб дійти до цього, скільки ж потрібно зусиль, скільки праці, скількох речей мусимо позбутися!"[8]

І ще далі: "Театр "Студії" у своїй праці має прагнення, поки зможе досягнути повного синтезу, *видобути душу,* навчитися пройти в прояві всіх порухів тієї душі. Бо хай що хочуть кажуть, а простота є і буде завжди найвищим виразом й водночас найважчим з того, на що тільки може спромогтися артист. Чим же є синтез, якщо не найбільшим у своїй простоті виразом охоплення цілого? А чи ж можна відразу починати з титанічних душ, коли ще немає уявлення про тих, найближчих до землі? Як же можна зрозуміти душу Едіпа, Ліра, коли душі героїв

---

[7] Wysocka S. Teatr przyszłości / S. Wysocka ; opracował i wstępem opatrzył Z. Wilski. – Warszawa : Wydawnictwo artystyczne i filmowe, 1973. – S. 29–30.

[8] Там само. – С. 32.

“Суддів” Виспянського залишаються для нас загадкою? Є єдина тепер геніальна людина, котра відчуває театр, як ніхто інший. Тією людиною є Станіславський. Маю з 1905 (насправді – з 1907. – *Р. П.*) року з ним безупинний контакт і добре знаю, як він борюкається. Він добре відчуває, що Художній Театр вже перестав бути виразом потреби душі глядача. І от у своїй тихій, самітній праці створив форму театру, дивного в своїй простоті, який відкинув рампу, що відділяє глядача від актора, який дає тому глядачеві змогу повернутись до співторчості”[9].

На думку С. Висоцької, той єдиний живий театр – Першу студію при МХТ (хоча МХТ сам по собі, на її думку, є театром мертвим) – слід усіляко пропагувати. “І не може бути мови про сліпе наслідування. Вважаю, що і в нас, у Польщі, після війни у всіх містах постануть театри-студії (назву треба зберегти, яку дав творець тієї форми). Вважаю, що тільки в такому театрі глядач відчує себе часткою цілого, а для актора зникне те вбивче для всякого прояву духу побоювання: “Мушу говорити піднесеним голосом, бо ще через погану акустику не почують…” <…> Щодо самої форми, то польський театр не мав і не має жодної спеціальної форми, навпаки – спирався головним чином на німецькі зразки, навіть щодо виконання п’єс, не кажучи про комедію, що мала французькі зразки, і яку… насправді ніхто не зміг добре грати! А щодо духу? Ніхто не може ідентифікувати генія Виспянського з духом театру… Бо де ж той дух у творах Словацького, які грають на сцені? Щодо мене, то не пам’ятаю більшого жаху, як вистави п’єс Словацького у варшавському театрі. Вважаю, що тепер ми повинні творити свій театр, а радше – свій дух у театрі. Кожен хай принесе свою цеглину. Бо у цьому відношенні глухо й пусто було і в нас до цього часу. Попри поодинокі зусилля, які робилися в Кракові, всевладно панував… байдужий шаблон. Per aspera ad astra”[10].

Так закінчила свою, написану 1916 року, статтю-маніфест С. Висоцька. А подальшою творчою практикою, передусім постановкою “Балладини” Ю. Словацького, і аж до кінця 1917 року, коли театр “Студії” припинив свою діяльність, продемонструвала усім, хто стежив за розвитком її реформаторської діяльності, що була вона творцем нового польського театру. Ця дворічна діяльність київського театру “Студії” залишилася яскравою сторінкою в театральній історії XX сторіччя, в історії всієї так званої Великої реформи світового театру.

Дослідник життя і творчості С. Висоцької, відомий польський театрознавець Збігнев Вільський писав: “Головна заслуга того театру полягала в тому, що він був, за формулюванням Івашкевича, “однією з небагатьох маніфестацій польського експериментального мистецтва”. Висоцька, сприймаючи форму і організаційний кшталт театру Станіславського, добре розуміла, що не може обмежитися повторенням його досягнень, а мусить шукати нових мистецьких розв’язань. Знаючи загалом непогано тогочасний європейський театр, прагнула переносити на польську сцену не тільки зразки Станіславського, але й розв’язання, відомі з театру Рейнгардта та інших закордонних сцен. Майже кожна прем’єра “Студій”

[9] Wysocka S. Teatr przyszłości / S. Wysocka ; opracował i wstępem opatrzył Z. Wilski. – Warszawa : Wydawnictwo artystyczne i filmowe, 1973. – S. 32.

[10] Там само. – S. 33–34.

була нагодою для нових режисерських або сценографічних експериментів. Опрацьовуючи вистави <…>, Висоцька щоразу ставила перед трупою цілком інші завдання, бажаючи таким чином підготувати як акторів, так і глядачів для театру у відродженій Польщі. Отже, головна заслуга Висоцької полягає в тому, що вона змогла створити й утримати упродовж двох років експериментальну сцену, метою якої була не фінансова користь, а реалізація програми мистецьких пошуків. Самий факт існування такої трупи освідомлював польських діячів театру, що підняті спроби такого роду є можливі і доцільні. В цьому сенсі можна з повною відповідальністю сказати, що київські "Студії" Висоцької уторували шлях таким пізнішим ініціативам, як "Редута" (тобто варшавський експериментальний театр, заснований Юліушем Остервою в листопаді 1919 року. – *Р. П.*). Були вони однією з перших спроб відновлення польського театру"[11].

За щасливим збігом обставин, майже синхронно з діяльністю польських "Студій" С. Висоцької у Києві функціонувала українська студія Леся Курбаса, хоч Молодий театр виник на базі цієї студії восени 1917 р., тобто саме тоді, коли започаткував своє існування польський театр "Студії" С. Висоцької. На жаль, усі, хто досі пише про великого реформатора українського театру, або замовчують факт цього співіснування, або згадують про нього досить глухо.

Лесь Курбас з'явився у Києві на запрошення Миколи Садовського, директора першого постійного київського українського театру, у березні 1916 року. Саме тоді Курбас став справжнім прем'єром цього театру. Маючи за собою певний театральний досвід – яскраві театральні спостереження з Відня, де вчився в університеті, спостереження за творчою практикою тогочасного польського театру Т. Павліковського у Львові і Л. Сольского в Кракові, а також безпосередню акторську роботу в українському театрі товариства "Руська бесіда" в Галичині та в "Тернопільських театральних вечорах", – Лесь Курбас не міг задовольнятися тим самим натуралізмом, про який говорила і С. Висоцька. Оскільки саме цей напрямок панував у театрі Миколи Садовського, то Л. Курбас узявся за здійснення своєї давньої ідеї: через студійність творити власний театр. Адже ще у 1913–1914 рр., під час роботи в Руському народному театрі Товариства "Руська бесіда", коли Й. Стадник відійшов від керівництва театром, а натомість директором став далекий від мистецтва, зате заможний Р. Сірецький і режисером – поет-молодомузівець і театральний критик, але не режисер С. Чарнецький, Л. Курбас виношує плани реформування театру. Ці плани викристалізовуються після приходу в 1914 р. до цього театру кількох молодих східноукраїнських акторів – Г. Юри, С. Семдора (Семена Дорошенка), А. Мединцевої, які спільно задумали створити нову трупу, що виставляла б нову тогочасну драматургію, передусім західноєвропейських авторів. Для цього вони навіть виходять зі складу Руського народного театру і на обійсті Курбасів у Старому Скалаті починають працювати над виставами, але цей задум обірвав раптовий вибух Першої світової війни.

---

[11] Wilski Z. Wielka tragiczka / Z. Wilski. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1982. – S. 50–51.

Прийнявши у березні 1916 р. запрошення М. Садовського до очолюваного ним першого українського стаціонарного театру в Києві, Л. Курбас застав там той самий натуралізм, проти якого повставала його душа ще в Галичині. Він знайомиться з учнями Музично-драматичної школи імені М. Лисенка, серед яких були й такі, що прагнули оновлення українського театру. У коло знайомства Л. Курбаса увійшли Поліна Самійленко, Софія Мануйлович, Олімпія Добровольська, Антоніна Смерека, Галина Прохоренко, Степан Бондарчук, Марко Терещенко, Олексій Ватуля, Йона Шевченко – усі в майбутньому видатні діячі модерного українського театру. З цими молодими ентузіастами Л. Курбас з червня 1916 року до осені 1917 року жертовно працював у позаурочний час, тобто до відкриття Молодого театру.

У статті-маніфесті "Молодий театр (генеза – завдання – шляхи)" Лесь Курбас писав 23 вересня 1917 р.: "Ми оснували "Студію". Признали і рішили, що стиль у формах мистецтва головне. Що з ним зв'язане все інше, що все інше від нього залежить, що він – умова для жесту, слова, тону, ритму. Що зрозуміння і відчуття його дає точки опори для праці над засобами артистичного проявлення актора"[12]. Пориваючи з тогочасною практикою кількох епігонів "могіканів великої епохи Кропивницького, Тобілевичів і їх перших учнів", яким ці епігони вже не могли дорівняти, бо вони являли собою "плоский епігонізм, мізерну копію корифеїв", Л. Курбас маніфестує "зворот прямо до Європи і прямо *до себе*. Без посередників і без авторитетних зразків"[13]. І далі у статті Л. Курбаса є абзац, який боязко обходили всі, хто писав про нього в радянські часи, та й тепер її щось ні в кого не видно: "Російський театр перебував у найщасливіших обставинах на світі. Він міг би нас навчити багато. Але нам до нього більш як небезпечно. Давши нам спільні всякому артистові готовності технічні, нав'яже нам одночасно свій світогляд, форми, вихідні точки характеру. Заведе нас у такий "тупик", у якому тепер він сам. Де на тлі культурного снобізму, дрібного меркантилізму в мистецтві лише зрідка засяє оригінальним талантом сильний актор або сильна група (чи: трупа? – *Р. П.*). Це культурна небезпека. Небезпека, що ми будемо українською відміною російського театру і більш нічого"[14]. Але далі Л. Курбас каже: "Ми рішили брать російських навчителів для вироблення у нас технічних готовностей, спільних артистові кожної нації. Не брать ніякого чужого режисера, що нав'яже нам традиції російські чи україно фільські. Вчиться і шукать самотужки"[15].

Такими самими міркуваннями Л. Курбас міг керуватися й щодо досвіду тогочасного польського театру, який був йому достеменно відомий, тому про нього він не згадує жодним словом. Але так само, як С. Висоцька, Лесь Курбас почав зі студії і прийшов до створення професіональної трупи, яка з 24 вересня 1917

---

[12] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 15.

[13] Там само. – С. 14.

[14] Там само. – С. 14–15.

[15] Там само. – С. 15.

року почала виступати під назвою Молодий театр в орендованому приміщенні колишнього театру Берґоньє (нині – приміщення Національного театру російської драми ім. Лесі Українки) і продовжила виступати з квітня 1918 р. в орендованому приміщенні на вул. Прорізній (нині тут – Національний академічний театр ім. Л. Курбаса). Ця трупа продовжувала свою діяльність за Української Народної Республіки, знайшла прихильність за Української Держави гетьмана П. Скоропадського й проіснувала до лютого 1919 року, коли до Києва прийшли більшовики, які невдовзі перейменували Молодий театр у Театр імені Київської ради робітничих і селянських депутатів, а ще згодом злили його з Державним драматичним театром, який під керівництвом О. Загарова плекав психологічний театр, і найменували цей з'єднаний колектив Першим театром Української Радянської Республіки імені Шевченка. У цитованій вище статті "Молодий театр (генеза – завдання – шляхи)", опублікованій у київській "Робітничій газеті" 23 вересня 1917 р., – статті, що стала першим маніфестом Леся Курбаса і "Молодого театру", – є багато думок, які перегукуються з тими, які приблизно в той самий період висловлювала С. Висоцька в цитованих вище текстах. Критика натякала, що для студійної практики "Молодого театру" характерною ознакою є тривалість репетицій за системою Московського Художнього Театру, але ніхто не зіставив цієї практики з досвідом Станіслави Висоцької, яка працювала тут же, під боком, першою запозичивши студійну практику у МХТ.

Автор першої монографії про Леся Курбаса Ю. Бобошко відвів характеристиці Курбасової студії окремий параграф, де процитував неопублікованого листа митця до колективу, в якому регламентовані організаційні принципи студії, взаємини актора і режисера. "Не тільки при початку у студійний період, а й після перетворення колективу на діючий театр систематично відбувалися заняття з фехтування, сценічного руху, акробатики",[16] – відзначав Ю. Бобошко. Але тут же він стверджує думку, яка сьогодні вимагає корекції: "Отже, організаційно-педагогічні принципи, покладені в основу діяльності студії, багато в чому перегукувалися з тими, що були вироблені К. С. Станіславським та В. І. Немировичем-Данченком при утворенні Московського Художнього театру та його студій. Подібними були й мистецькі програми цих закладів: заперечення рутини, штампів, "обсмалених традицій", "всього непотрібного, чого ми набиралися у школах та театрах" <…>. Подеколи вистави молодих навівають асоціації з діяльністю студійного "Товариства нової драми", що виступало в Україні (в Херсоні та Полтаві) у 1902–1907 роках (йдеться про товариство на чолі з В. Мейєрхольдом. – *Р. П.*), розвиваючи мистецькі ідеї Московського Художнього театру"[17]. Ці останні слова Ю. Бобошко підтвердив цитатою зі статті Грицька Коваленка, в уяві якого, за асоціацією з російським "Товариством нової драми" В. Мейєрхольда, "Молодий театр" постав як "давно жадана українська "Нова драма" – твір колективної думки, гуртової товариської праці

[16] Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас / Ю. М. Бобошко. – Київ : Мистецтво, 1987. – С. 32.

[17] Там само. – С. 32–33.

в мистецтві, яка очевидно панує серед товаришів-акторів "Молодого українського театру"[18].

Отож, ні в тогочасних критиків, ні в пізніших дослідників не виникла потреба зіставлення польських "Студій" С. Висоцької в Києві з українською студією Л. Курбаса.

Гадаємо, причину такої неуваги з боку театрознавців кінця 80-х рр. XX – поч. XXI ст. щодо С. Висоцької пояснює такий спогад авторитетного російського вченого Олександра Дейча, який у 1987 р. висловився: "Цікаве питання про польські зв'язки Курбаса. Звичайно, кажучи про польський театр у Києві, згадують про студію Висоцької. Про це багато написано не тільки у нас, але й у Польщі. <…> Часто зустрічаючись у студії, Курбас і Висоцька розмовляли про що завгодно, тільки не про театр. І річ не у віковій різниці (хоч це так само грало якусь роль), мабуть, вони все-таки поклонялися різним богам. Інша річ Остерва. Він був у Києві недовго, але слід залишив яскравий. Я часто їх бачив разом: пана Леся і пана Юліюша. <…> Не знаю, чи збігалися театральні смаки Курбаса й Остерви. Проте одну їхню розмову пам'ятаю, як сьогодні. В пивному барі на Хрещатику. <…> В кутку я помітив Курбаса, він гукнув мене. Поруч сидів Остерва. Вони з виглядом змовників про щось шепотіли. Розмова запам'яталася, бо була несподіваною. Курбас і Остерва хотіли зняти під Києвом зруйновану церковцю (старий замок, корчму, спорожнілу садибу) і на рік-другий усамітнитися там з групою молодих акторів. <…> Курбас уже вів перемовини з якимись "кооператорами", які начебто виділять йому ділянку землі біля Межигірського Спаса. Цю землю актори самі оброблятимуть ("спілка праці та мистецтва"), є вже чотири коні і корова, обіцяно "збрую" і "реманент". Вистави підуть під голим небом, у природній декорації, на тлі тих самих руїн Межигірського Спаса. Остерва з ненавистю проклинав суфлерську будку, рампу, завісу та інші "пережитки старого театру". Курбас схилявся до фургона, до мандрів, тобто до пересувного театру з комедійним дельартівським репертуаром, інтермедіями, фарсами і т. д. Остерва палко говорив про якусь костюмну п'єсу, про пошуки нової манери акторської гри. Не знаю, чим закінчився цей прецікавий замір, найскоріше, тріснув, як мильна булька. <…> Розмовляли вони по-українськи. Остерва добре володів українською мовою, не гірше ніж Курбас польською. До мене, зрештою, Остерва звертався по-російськи"[19].

Ця розлога цитата може здатися зайвою для розмови про взаємини Л. Курбаса зі С. Висоцькою. А річ у тім, що згадуваний вище З. Вільський у своїй першій книжці про С. Висоцьку написав таке: "Не так важливо, хоч не можна про це забувати, що з київських "Студій" не вийшов ніхто з чільних артистів польської сцени. <…> Немає, однак, сумніву, що самим своїм існуванням київські

[18] [Коваленко Г.]. На першій виставі / Геть[манец]ь Гр. // Робітнича газета. – 1917. – 28 жовт.

[19] Дейч А. Человек, который был Театром / Александр Дейч // Лесь Курбас : статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие / [сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк]. – Москва : Искусство, 1987. – С. 182–183.

“Студії” торували дорогу пізнішим спробам реформи театру в Польщі”[20]. Тобто З. Вільський тут уперше висловив думку, повторену в його другій, повнішій монографії, і вже нами цитовану. Але тут, у першій книжці, З. Вільський пише й таке: “Було б перебільшеним твердження, що власне на київській сцені взорувався Остерва, створюючи “Редуту”. Не можна заперечувати, що як для нього, так і для Висоцької були спонукою побачені в Москві вистави організованої Станіславським першої студії Художнього театру. Однак безперечним є, як підтверджують це різні мемуаристи, що Остерва бував у малому залику на Круглоуніверситетській (у Києві. – *Р. П.*), і то не лише на виставах. Отож небезпідставним здається припущення, що те, що він там бачив, скристалізувало в ньому сформоване раніш переконання про потребу створення таких самих установ у Польщі. Безсумнівно, за Висоцькою залишається право першості. Вона першою з-посеред польських театральних діячів не лише поставила собі мету відновлення нашої сцени, але доступними для себе засобами здійснила її – підготовляючи акторів і публіку”[21].

За аналогією, такий самий висновок напрошується й щодо стосунків Л. Курбаса і С. Висоцької.

Типологію театральної практики та особистих стосунків Леся Курбаса і Юліуша Остерви проникливо й детально простежив Б. Козак[22].

Ми не маємо жодних фактів, які б засвідчили безпосередні контакти Л. Курбаса з керівниками або й акторами Московського Художнього Театру, отже прямого впливу на Л. Курбаса творчий досвід МХТ зробити не міг, цей вплив міг бути у вигляді своєрідного віддзеркаленого світла – відображеного через практику С. Висоцької, яка запозичила цей досвід через особисті контакти з К. Станіславським та його однодумцями, та ще й з розповідей Юліуша Остерви, що з’явився у Києві після закриття польського театру в Москві в серпні 1916 р. разом з С. Ярачем, М. Тарасевичем і сценографом В. Драбиком, де Ю. Остерва очолив Польський театр Ф. Рихловського. Так само, як із звичайної театральної студії, створеної С. Висоцькою у 1915 р. за моделлю МХТ, виріс експериментальний польський театр “Студії”, так і на основі молодіжної студії, створеної Л. Курбасом навесні 1916 р., в Києві, у вересні 1917 р., виник український Молодий театр (така була його офіційна назва) під його ж керівництвом.

Тоді й було опубліковано вже згадуваний маніфест Леся Курбаса “Молодий театр (генеза – завдання – шляхи)”, який закінчувався словами: “Ми починаємо нове наше молоде діло з повною свідомістю згоди з собою самими, з вірою в перемогу і з свідомістю, що прориваємо греблю в застояній гниючій воді українського театрального мистецтва, даючи почин до того, щоб колись в його очищених хвилях вільно засіяла стобарвна сонячна веселка вільного творчого духу”[23].

---

[20] Wilski Z. Stanisława Wysocka / Z. Wilski. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965. – S. 97.

[21] Там само. – С. 97–98.

[22] Козак Б. Театральна етика Леся Курбаса і Юліуша Остерви / Б. Козак // Мистецтвознавство України. – Київ : Кий, 2001. – Вип. 2. – С. 215–223.

[23] “Молодий театр”: Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Ла-

Якби ці слова долучити до цитованої вище статті С. Висоцької, за умови, що українські реалії були б замінені польськими, то вони були б там цілком органічними.

Те, що Л. Курбас під час відвідання вистав театру С. Висоцької не розмовляв з нею про театр у присутності О. Дейча, ще не може означати, що таких розмов узагалі не було. Хоч відомо, що актори й режисери взагалі рідко розмовляють про театр поза роботою над виставою.

З. Вільський, який велику частку своєї дослідницької енергії віддав глибокому дослідженню життя й діяльності С. Висоцької, у своїй підсумковій капітальній монографії про неї звернув особливу увагу на педагогічний аспект студійної роботи С. Висоцької: "Самостійну педагогічну діяльність розпочала Висоцька в Києві. Приватні лекції "дикції, вимови і декламації", які вирішила давати на початку 1915 року, незабаром перетворилися в зародок "Студій". Генеза цієї установи і вплив Костянтина Станіславського на її появу були вже детально обговорені. Тут треба лише нагадати, що початком "Студій" була школа. Висоцька згуртувала довкола себе групу молодих лоюдей, зацікавлених театром, але ще не заражених штампом, і розпочала приготування з ними "Цвіркуна на печі". Тільки з часом якоюсь мірою побіч того виник театр, який давав регулярні вистави, але й тоді його репертуар і характер окремих вистав зумовлювали значною мірою педагогічні погляди"[24].

Це спостереження щодо С. Висоцької рівною мірою можна застосувати й до Л. Курбаса, який вдало використав досвід сучасних для нього театральних колективів: адже нова система з'явилася вперше у МХТ, а "змодульована" була саме у польському театрі С. Висоцькою. Лесь Курбас був другим, і в основу своєї "модуляції" поклав не оригінал, а його наслідування. Інша річ, що це був не ерзац, не сліпа копія. Зрештою, С. Висоцька не в усьому наслідувала К. Станіславського. За свідченням Я. Івашкевича, С. Висоцька мала з К. Станіславським чимало розходжень[25]. Взявши за зразок моделі К. Станіславського, С. Висоцька зовсім не збиралася по-школярськи "тонути" у чужому досвіді, як не збирався цього робити й Л. Курбас.

Сьогодні важливо наголосити, що, зберігаючи власну творчу ідентичність, С. Висоцька запозичила з російського театру модель театральної студії та прагнула вивести польський театр на новий шлях. Зберігаючи й свою українську ідентичність, Л. Курбас запозичив ту саму російську модель театральної студії через польську її трансформацію, щоб у майбутньому здійснити основний постулат свого маніфесту "Се зворот прямо до Європи і прямо *до себе*"[26].

бінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 29.

[24] Wilski Z. Wielka tragiczka / Z. Wilski. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1982. – S. 225–226.

[25] Iwaszkiewicz J. Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr "Studya" / J. Iwaszkiewicz // Teatralia. – Warszawa : Czytelnik, 1983. – S. 61, 71.

[26] "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 29.

Богдан КОЗАК

ТЕАТРАЛЬНА ЕТИКА ЛЕСЯ КУРБАСА І ЮЛІУША ОСТЕРВИ [1]

Етика – сфера діяльності людини,
скерована на внутрішнє
вдосконалення її особистості.
Альберт Швейцер

Лесь Курбас і Юліуш Остерва – дві мистецькі вершини українського і польського театрів першої третини XX ст. Слід, який вони полишили в царині національних культур, настільки значущий і плідний, що став предметом дослідження і європейського театрознавства. Їх іменами було освячено театральне відродження 60–70-х рр. XX ст. і в Польщі, і в Україні, їхня творчість насичує і сьогочасний театр. Унікальність цього явища не тільки в естетиці створених ними вистав (форми швидкозмінні) і не тільки в театральних законах, які вони сформулювали, що, без сумніву, є важливим. Суть – у глибшому, що й становить предмет нашого дослідження: у підґрунті їхньої творчості. Вона у тих етичних, моральних засадах, за якими вони і їх колективи жили й творили, у розумінні ними ролі мистецтва і, зокрема, театру та його виразника – Актора як духовної сили, здатної змінити людину, а через неї і суспільство.

Один із найавторитетніших дослідників творчої спадщини Л. Курбаса доктор мистецтвознавства Неллі Корнієнко у своїй праці "Театральна естетика Леся Курбаса" першою висунула припущення про можливе зіставлення етичних, світоглядних принципів Ю. Остерви і Л. Курбаса. "Без віри і братства Курбаса немає, – вважає дослідниця, – пробувати розглядати його творчість поза цими категоріями – значить механічно підганяти біографію режисера під "класичні" зразки режисерських біографій, у яких цей аспект був менш важливим"[2]. На думку видатного польського театрального діяча Єжи Ґротовського, створена Ю. Ос-

[1] Друкується за: Козак Б. Театральна етика Леся Курбаса і Юліуша Остерви (типологічний аспект) / Богдан Козак // Театральні відлуння / Богдан Козак ; наук. ред. Ростислав Пилипчук. – Львів : Ліга-Прес, 2010. – С. 36–51. *(Прим. ред.)*.

[2] Корниенко Н. Театральная эстетика Леся Курбаса / Нелли Корниенко // Лесь Курбас : статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие / [сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк]. – Москва : Искусство, 1987. – С. 257.

тервою “Reduta” є чи не “найвагомішим явищем у театрі міжвоєнної доби, саме з огляду на спроби проведення довготривалих досліджень акторського ремесла та сформульовані в той час етичні постулати, які сьогодні можуть звучати наївно, проте були сповнені сенсу, тому що означали спробу вигнати з театру те, що пов’язується з нікчемним артистичним напівсвітом”[3]. Методика режисерської та акторської праці Л. Курбаса і Ю. Остерви нерозривно пов’язана з етичною стороною життя кожного члена їхнього колективу. Мистецтво для них ставало засобом до розкриття духовних джерел особистості, шляхом до проникнення в потаємні глибини людського єства.

Проте одразу слід застерегти, що мова не може йти про жодні взаємовпливи, а радше про два виключно самостійні явища, покликані до життя Великою театральною реформою, що виникла наприкінці XIX ст., та тими суспільними і соціальними зрушеннями, які мали місце під час Першої світової війни як в Австро-Угорщині, так і в Росії, – утворення УНР та Польщі як суверенних держав. На об’єктивність такого процесу дуже чітко вказав Л. Курбас, коли його творчості закидали впливи російського режисера Всеволода Мейєрхольда. “Шановний критик, – пояснював дилетантам Л. Курбас, – очевидно, не розуміє, що закони мистецької еволюції однакові для всіх... в обставинах великого здвигу у всесвітньому мистецтві всяка свіжа голова при всій різноманітності комбінацій, буде робити по суті те саме, що й інші”[4]. Творчі пошуки Ю. Остерви узалежнювали від діяльності реформатора російської сцени Костянтина Станіславського, який, мовляв, особисто 1916 р. знайомив його з працею МХТ. Проте Ю. Остерва уже тоді мав готовий план реформи польського театру, який до певної міри був реалізований практикою К. Станіславського: “Нехай буде хоч один свідок (йдеться про М. Лімановського, з котрим відвідав МХТ і в той день після відвідин прочитав йому свої нотатки. – *Б. К.*), який колись побачить мої артистичні роботи в майбутній Польщі і засвідчить, що вони не є наслідуванням К. Станіславського”[5].

Перш ніж аналізувати театральну етику Л. Курбаса і Ю. Остерви, зіставимо їх життєві і творчі дороги як щаблі сходження до неї.

Ю. Остерва (справжнє прізвище – Малюшек) народився 1885 р., Л. Курбас – 1887 р. У дев’ятнадцять років Юліуш кидає навчання в гімназії і, захоплений театральним мистецтвом, 1904 р. йде на професійну сцену, де виступає під псевдонімом “Остерва”, що, правдоподібно, є назвою вершини у словацьких Татрах. Від 1908 р. він уже провідний актор театру у Вільні. Лесь натомість успішно закінчує гімназію і впродовж 1907–1908 рр. навчається у Віденсько-

---

[3] Ґротовський Є. Театр-лабораторія “13 рядів” / Єжи Ґротовський ; пер. І. Волицької // Театр. Ритуал. Перформер / Єжи Ґротовський ; [упоряд., авт. вступ. ст. Б. Козака]. – Львів : Літопис, 1999. – С. 32.

[4] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 274–275.

[5] Osterwa J. Notatki do wspomnień / Juliusz Osterwa // Scena Polska. – 1938. – Z. 2–4. – S. 366. *(Переклад тут і далі – Б. К.).*

му університеті, ходить на вистави Бургтеатру, знайомиться з працями Ґордона Крега, Ґеорга Фукса, Макса Рейнгардта. 1909 р. Ю. Остерва відвідує Відень, Париж, де його колега ще з гімназіальних років, у майбутньому відомий польський режисер, Леон Шіллер розповідає йому про театральні ідеї Ґордона Крега, якого запізнав особисто і був його пристрасним адептом. Треба гадати, що бачені експерименти на європейських сценах дали поштовх і Л. Курбасові, і Ю. Остерві до розуміння, що мистецтво театру повинне керуватися у своєму поступі певними законами як мистецтво літератури, музики, малярства, архітектури. 1908 р. Л. Курбас продовжує навчання у Львівському університеті і робить перші кроки на аматорській сцені, грає і ставить вистави. Ю. Остерва у цей час тріумфально виступає на сценах Кракова і Варшави.

На професійну сцену Л. Курбас приходить 1912 р. і через два роки займає провідне місце в театрі Товариства "Руська бесіда", де перед тим виступали його батько і мати під прізвищем Янович і Яновичева. З вибухом першої світової війни Ю. Остерву було інтерновано до Росії, в Самару, згодом він переїздить до Москви і там у польському театрі грає і ставить вистави. Л. Курбас потрапляє до Тернополя, де утворює театр "Тернопільські театральні вечори", в якому виступає як актор і режисер. І тут час спресовується – у березні 1916 р. Л. Курбас з'являється у Києві на запрошення Миколи Садовського. Ю. Остерва приїздить до Києва у серпні 1916 р. на запрошення Францішка Рихловського, директора польського театру. Дороги Л. Курбаса і Ю. Остерви зійшлися. У спогадах доктора мистецтвознавства Олександра Дейча "Людина, яка була театром" є свідчення, що вони були близько знайомі: "Я часто їх бачив разом: пана Леся і пана Юліуша. Здебільшого на вечорах поезії. <…> Не знаю, чи співпадали театральні смаки Курбаса і Остерви. <…> До речі, одну їх розмову пам'ятаю як зараз. У пивнім барі на Хрещатику... в кутку я помітив Курбаса. Він гукнув мене. Поруч сидів Остерва. Вони по-змовницьки про щось шепотіли. Розмова запам'яталась, бо була несподіваною. Курбас і Остерва хотіли винайняти під Києвом зруйновану церковцю (старий замок, корчму, порожню садибу) і на рік-два усамітнитись там з групою молодих акторів. "Добровільна бідність", "відмова від власності", "братні почуття", "мандрування" – ці вирази наштовхували на думку про бажання створити не просто комуну, а швидше щось схоже на акторський скит. <…> Цікаве інше: як тільки я до них підсів, Курбас попередив мене, щоб я не дивувався, бо вони з паном Юліушем давно перейшли на "ти". І це для них принципово важливо"[6].

Проте ні в Ю. Остерви, ні в Л. Курбаса згадок про подібні зустрічі не знаходимо. В листі Валентини Чистякової, дружини Л. Курбаса, до Валерія Гаккебуша читаємо рядки про захоплення Леся Степановича грою Остерви: "На сцені, здавалося, він нічого не робив, – казав Олександр Степанович, – був лише дуже задуманий і зосереджений. Не можна назвати це обмеженістю і скупістю

[6] Дейч О. Людина, яка була театром / Олександр Дейч // Жовтень. – 1986. – № 6. – С. 97. *(Переклад – Є. Дейч)*.

його засобів виразності. Всіх зачаровувала така стриманість у діях і відточеність форми, що відчувалися в кожному точно знайденому жесті, в майстерній обробці деталі. <...> Особливо запам'ятався він Олександру Степановичу в "Йолі" Жулавського. Може, тому він і взявся за постановку в "Молодому театрі" саме цієї п'єси"[7]. Без сумніву, вони, люди європейської культури, були знайомі, і доля вчинила так, що саме Київ став тим містом, де вперше були реалізовані їх театральні візії. І цьому великою мірою сприяли політичні події 1917 р. – вибух революції у Росії і утворення Української Народної Республіки, що покликала українців до дії як націю й активізувала у Києві життя національних меншин.

У березні-квітні Л. Курбас бере активну участь у проведенні Всеукраїнської театральної наради, на якій було утворено Комітет Українського Національного Театру. Ю. Остерва з діячами польської культури тоді ж у квітні закладає Спілку Артистів Польських Сцен (ZASP). Проте обидва незабаром відходять від активної громадської діяльності і зосереджують свою увагу на практичній роботі. "Ми на хвилю стали до громадської роботи, – писав 1917 р. Л. Курбас, – свідомо на хвилю, <...> бо ми вже розуміли, що коли не помилковий наш шлях, то наше діло, іменно тому, що виходить із чистого мистецтва, дасть більше рідному народові, чим вся наша неуміла агітація і громадянська праця"[8].

Л. Курбас ще 1916 р. розпочав з випускниками Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка репетиції над "Едіпом-царем" Софокла і тепер утворив з ними "Молодий театр", який у серпні 1917 р. відкрив свій перший театральний сезон п'єсою В. Винниченка "Чорна Пантера і Білий Медвідь", а у жовтні дав "Молодість" Гальбе, в листопаді – "Драматичні етюди" О. Олеся. Проте політичні події мінялися в Україні, як у калейдоскопі. Не встигла Українська Центральна Рада 20 листопада 1917 р. проголосити ІІІ Універсалом створення УНР, "як з другої сторони Дніпра, – читаємо у спогадах Ю. Остерви, – відізвався гучний, щораз голосніший нестерпний страшний кашель більшовицьких гармат і тривав цілих одинадцять довгих, як місяці, днів і стільки ж безсонних ночей. Врешті ввійшли більшовики (9 лютого 1918 р. під проводом підполковника царської армії Муравйова. – *Б. К.*) і почали плюндрувати і гуляти..."[9]. У Києві тоді загинуло п'ять тисяч чоловік – люди втікали, хто куди міг. "Щоденні розстріли, терор навели страшенний страх між населенням, – читаємо у щоденнику Василя Василька, учня Л. Курбаса. – Більш нервові люди боялися вийти на вулицю. В місті не вистачало хліба, не було води. Звичайно, при такому

---

[7] Чистякова В. М. З листів до В. В. Гаккебуша / В. М. Чистякова // "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 245.

[8] Курбас Л. "Молодий театр" (Генеза – завдання – шляхи) / Лесь Курбас // "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С 28–29.

[9] Osterwa J. Notatki do wspomnień / Juliusz Osterwa // Scena Polska. – 1938. – Z. 2–4. – S. 366–367.

стані не було й мови про продовження праці”[10]. Першого березня 1918 р. Київ окупували німці... Не встигла Центральна Рада повернути владу, як Павло Скоропадський проголосив себе гетьманом України. Але під тиском Українського Національного Союзу 14 грудня він складає свої повноваження і передає їх Директорії, яка вже 5 лютого 1919 р. через більшовицьку інвазію покинула Київ. Цей драматичний калейдоскоп подій втягував у коло політичної гри і культурні сили Києва: “...ті часи не дозволяли бавитися у вирозумілі, впорядковані, справедливі взаємини, – згодом напише у своїх спогадах Ю. Остерва. – Заледве ми призвичаїлися, як “нова ера”, що з’явилася разом з німцями, вимагала від нас зміни кута зору на життя “слуг Мистецтва”. Не маючи змоги узгодити погляди своїх членів, трупа (Польського театру під дирекцією Рихловського. – *Б. К.*) розпалася на дві групи”[11].

У квітні 1918 р. Ю. Остерва з групою акторів-однодумців на аматорській сцені польського клубу “Ogniwo” утворює “Новий Польський Театр”, що проіснував сімдесят днів, тобто до 30 червня 1918 р. “Молодий театр” протримався до 1920-го, згодом на його базі Л. Курбас утворює “Кийдрамте”, а 1922 р. – Мистецьке Об’єднання “Березіль”, а відтак – театр “Березіль”, який після арешту Курбаса у 1933 р. був 1935 р. перейменований у театр ім. Т. Шевченка. Восени 1918 р. Ю. Остерва повертається до Польщі і там 1919 р. створює свою знамениту “Redutę”, якій випало значно довше життя.

Працюючи в різних політичних і соціальних умовах, Л. Курбас і Ю. Остерва, переборюючи численні труднощі, творили свої Театри. Особистим прикладом вони накреслювали шлях, яким вели свої колективи, не поступаючись ні на йоту тими етичними і творчими принципами, які поклали в основу діяльності своїх перших театрів – “Молодого” і “Нового Польського”. Молодий театр був скринькою, – згодом скаже Л. Курбас, – що розкрила всі формальні можливості, які зараз є дійсністю в українському театрі”[12]. Ю. Остерва 1938 р. зазначить: “Організація цієї трупи (Нового Польського театру. – *Б. К.*), “репертуарні плани”, адміністративна система і початки акторської праці, і туга, і клопоти, і труднощі, і спосіб подолання фатальних перешкод у роботі, в діяльності, в житті роблять вагомим те твердження, що в київському “Ogniwie” було “щось таке”, що стало прототипом варшавської “Reduty”[13].

Театр – мистецтво колективне і індивідуальне водночас, де кожна особистість прагне до максимального самовияву. Парадоксально, але творчий осо-

---

[10] Василько В. С. У “Молодому театрі” / В. С. Василько // “Молодий театр”: Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 225.

[11] Osterwa J. Notatki do wspomnień / Juliusz Osterwa // Scena Polska. – 1938. – Z. 2–4. – S. 367.

[12] Курбас Л. Театральні закони і акценти / Лесь Курбас ; вступ. ст. і впорядкув. Б. Козака. – Львів : Логос, 1996. – С. 24.

[13] Osterwa J. Notatki do wspomnień / Juliusz Osterwa // Scena Polska. – 1938. – Z. 2–4. – S. 367.

бистий вияв можливий лише за умови самообмеження. І змусити митця театру добровільно піти на такий крок може лише висока театральна ідея. Саме вона є тим наріжним каменем, на якому режисер як провідник такої ідеї вибудовує той чи інший театральний колектив однодумців, творить "космічний оркестр" (П. Тичина) з розрізнених голосів. "Все швидко промине, – проголошує Ю. Остерва, – хвилевий тріумф, і найбільш багниста, липка плітка, і закид, і чорна обмова, і одновечоровий ентузіазм – але Ідея не згине. Коли вона чиста, з палкого почуття прилинула до мозку – а дія була прагненням до досконалого її відбиття – то не згине! Однаково, чи та ідея була політична, суспільна, чи артистична – однаково, з якої мистецької царини, однаково – чуле серце її почуло"[14]. Розуміння ідеї як мистецького імперативу "тривання на високому" сповідував і Л. Курбас, бо там "вершиться об'єднання всіх нас: говорять людські глибини, дійсне наше "я", безвипадковість і різнорідність індивідуальностей життьових"[15]. Осягнення митцем сфери Духа завжди тісно пов'язане з дотриманням певних норм поведінки, як це буває в релігії чи ритуалі. Тільки за такої умови можливий мистецький поступ по вертикалі вгору, коли особисте життя, тісно переплетене з професійним, творить єдину нерозривну цілість. Для Ю. Остерви мистецтво – це Бог, трансцендентне поняття:

Мистецтво
це є
– Бог –
причина причин
творець нашого світу
та інших світів у просторі
– сила –
котра обертає землю
сонце і зорі
– мудрість –
яка керує життям
і
визначає час
– краса –
яка уявнила людину
і видзвонює ритм
– Добро –
яке збудувало серце[16].

[14] Osterwa J. Listy / Juliusz Osterwa. – Warszawa : PIW, 1968. – S. 48.

[15] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 38.

[16] Osterwa J. Z zapisków / Juliusz Osterwa. – Wrocław : Wiedza o Kulturze, 1992. – S. 62. *(Переклад автора. – Б. К.)*.

Він сприймав мистецтво як глибокий релігійний акт – у прямому розумінні цього слова, зрештою, релігійність є однією з рис польської культури: літератури, музики, малярства.

Ю. Остерва долучив туди й театр. Для нього найвищим зразком наслідування було життя Франциска Ассизького. Л. Курбас, що виховувався у домі свого діда, який був священиком, також захоплювався життям Ф. Ассизького, і йому близькою була аскеза: "Я відмовився їсти тиждень з принципу для "Бога", зробився анахоретом", проте, як і Г. Сковорода, вважав людину "мікрокосмом": "І все-таки я в космосі і його законах <...> не в законах матерії"[17]. Він розглядав мистецтво як творчу, космічну, всеосяжну силу, і хоча формулює свою думку не так поетично, як Ю. Остерва, однак переконливо: "Мистецтво є настільки однією з паралельних частин продовженостей життя, космосу, оскільки воно річ органічна, що ніякою формулою, зобов'язуючою для всіх часів, не можна його вичерпати, так само, як не можна вичерпати життя і всесвіту". І як дефініцію утверджує: "Нехай не говорять, що мистецтво – це фізіологія. Ми є мікрокосмос"[18]. І, наче луною, йому відповідає думка Ю. Остерви: "...театр є як макрокосмос і міріад мікрокосмосів", "Театр створив Бог для тих, котрим недостатньо церкви"[19]. Така місія театру вимагала, щоб вистави в ньому були літургією, звичайно, не за формою, а за суттю, були служінням. "Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи – релігійного акту, – наголошував і Л. Курбас. – Воно все-таки по суті – акт релігійний. Воно – могутній засіб перетворення грубого в тонке, можливість піднятися в вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр – храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому"[20].

Сформульована таким чином театральна ідея на практиці могла бути реалізована лише за умови її беззастережного сприйняття акторами, що, своєю чергою, вимагало від них щоденної наполегливої праці не тільки над своїм тілом, голосом, але й душею, розумом. "Ми починаємо наше молоде діло з повною свідомістю згоди з собою самим, – як присягу виголошував Л. Курбас, – з вірою в перемогу і свідомістю, що прориваємо греблю в застійній гниючій воді українського театрального мистецтва, даючи почин до того, щоб колись в його очищених хвилях вільно засіяла стобарвна сонячна веселка вільного творчого духу"[21]. Така ідея повинна була стати дійовим актом волі, самопосвяти, зречення! "Ті, що її мають у собі, – не накинуту, а з душі, і з думки, і з серця почату, –

---

[17] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 37.

[18] Там само. – С. 70–71.

[19] Guszpit I. Etyka teatru w rozumieniu Juliusza Osterwy / Ireniusz Guszpit // Notatnik Teatralny. – 1991. – № 1. – S. 27.

[20] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 34.

[21] Курбас Л. "Молодий театр" (Генеза – завдання – шляхи) / Лесь Курбас // "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 29.

карбував кожне слово Ю. Остерва, – повинні зосередитись на меті вдосконалення, і це для того, щоб взаємно піднятися до більш пристрасного, наполегливого виконання свого Покликання”[22].

Обоє розуміли, що створити такий колектив однодумців з акторів старої школи, за винятком окремих осіб, практично неможливо. Тому кожен вважав необхідним відкрити при театрі студію. Л. Курбас уперше – при “Молодому театрі” 1918 р., а відтак при “Березолі” 1922-го. Ю. Остерва – при театрі “Reduta” 1919 р. Фактично акторське навчання у цих студіях тривало увесь час. “Студія не є школа, – вказував Л. Курбас, – бо школа є чимось тимчасовим, що можна “скінчити”, студію ж (нашу) скінчити не можна, бо студіювання, як і творчість, не має кінця і остаточного завершення. Там, де кінчається студіювання, кінчається творчість і поступ”[23]. Щоб зрозуміти масштабність поставлених завдань і радикальність реформ, які вони проводили у своїх театрах, а також їхнє значення, коротко окреслимо словами Л. Курбаса і Ю. Остерви стан тодішнього українського і польського театрів. “Сучасний український театр, – констатує Л. Курбас, – наслідок антиукраїнського режиму, це недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон. Це, в кращому раз,і кілька могіканів великої епохи Кропивницького, Тобілевичів і їх перших учнів... В гіршому разі, це плоский епігонізм, мізерна копія корифеїв, атмосфера грубого, дилетантського відношення до мистецтва. Серед котрої жменька самостійних талановитих одиниць ламає своє життя, поневолі теряє індивідуальність і, зживаючись з традиціями, старіє для всякого нового почину. Ніякої культури жеста, слова, стилю. Розуміння мистецтва як у пересічного лаїка”[24]. Польський театр, хоч і мав відчуття стилю і ширший репертуар, і вищу сценічну культуру, проте на його сцені панувало прем’єрство, чвари і кокетерія. Безжалісно викриває ці риси Ю. Остерва, вважаючи, що тільки рішення ZASP-у було б гамівним “...намордником на ту анархію театральних працівників. На їх диву гідне химерне розуміння і трактування обов’язків щодо сцени. На їх фальш і облуду...”[25]. Самі лише накази і настанови не мали б тут жодного впливу, і це прекрасно розуміли як Л. Курбас, так і Ю. Остерва. “Не через формальне ставлення до параграфів, а через вирозуміле відчуття і ставлення до духа, що оживляє сьогоднішні правила, може сила наша недавно з’єднана і зорганізована з користю діяти в Державі, що будується – і наближатися до вершин творчості на славу мистецтву і в такий спосіб виконувати призначення колективу осіб, що діють на сцені і через сцену”, – наголошує Ю. Остерва у підсумку до “Настанов Артистичної Ради” ІІ з’їзду ZASP[26].

---

[22] Osterwa J. Listy / Juliusz Osterwa. – Warszawa : PIW, 1968. – S. 48.

[23] Курбас Л. Театральні закони і акценти / Лесь Курбас ; [упоряд., авт. вступ. ст. Б. Козака]. – Львів : Логос, 1996. – С. 28.

[24] Курбас Л. “Молодий театр” (Генеза – завдання – шляхи) / Лесь Курбас // “Молодий театр”: Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 28.

[25] Osterwa J. Listy / Juliusz Osterwa. – Warszawa : PIW, 1968. – S. 50.

[26] Przepisy Rady Artystycznej // Scena Polska. – 1920. – № 4. – S. 74.

Л. Курбас бачить розв'язання цієї проблеми у взаємопроникненні мистецтва і життя, що творять собою нерозривну єдність духу і тіла, слова і чину, буття і творчості: "Мистецтво буде така форма стосунків поміж людьми, в якій вони через мистецький твір настроюються на одне світо- і життєвідчування. Світовідчування – як основний нормотворчий принцип форм життя, і не тільки форм життя, але й напрямку життя, себто змісту і форми в житті. Воно є органічне, що керує нами, що примушує не тільки так бачити, але й так робити. Воно визначає і етику"[27].

Творчу наснагу і матеріал для реалізації поставлених завдань обоє черпали з творчості великих мислителів і поетів своїх національних літератур. Л. Курбас – у творчості Г. Сковороди, Т. Шевченка, Лесі Українки; Ю. Остерва – у спадщині А. Міцкевича, Ю. Словацького і С. Виспянського. Домінантою репертуару "Reduty" стала драматургія польського романтизму. Перед Л. Курбасом стояло дещо інше завдання з огляду на історичні умови розвитку українського театру в умовах Росії, на сцені якого до 1905 р. було заборонено грати твори зарубіжних авторів; тому поруч з драмами Тараса Шевченка, Лесі Українки, Олександра Олеся він ставить п'єси Софокла, Шекспіра, Мольєра, Гауптмана...

Один і другий прагнули не тільки вишколити акторське тіло і голос, а поглибити знання і культуру своїх учнів через серйозну драматургію, прагнули провести молодих акторів дорогами різних драматичних жанрів і стилів: "Маємо намір піти через густу діброву польської драматичної літератури, – накреслював шлях "Reduty" Остерва, – хочемо спочатку пройти реалізм творів, написаних прозою, потім опанувати вірш, так як розвивався у драмі, тобто Заблоцький, Фредро, Словацький, Виспянський..."[28]; "Признали і рішили, – пояснює Л. Курбас мистецькі наміри "Молодого театру", – що стиль у формах мистецтва – головне. Що з ним пов'язане все проче, що все проче від нього залежить, що він, і тільки він – условіє для жесту, слова, тону, ритму. Що зрозуміння і відчуття його дає точки опори для праці над средствами артистичного проявлення актора. Що чим далі в історії мистецтва, тим він складніший, важчий для зрозуміння. І тому почали роботу із старогрецького "Царя Едіпа"[29]. Обидва змагали до того, щоб якомога повніше розкрити особистість актора як людини, а відтак розвинути її професійну вправність, бо особистість, індивідуальність митця просвічується крізь створені ним образи, як проміння сонця крізь кристал: "Митець – вільний вияв людини", – наголошував Л. Курбас. "Мистецтво – це не є якесь ретушування природи. А особливе, індивідуальне світовідчування і своя, індивідуальна передача"[30]. Для актора є обов'язковим "свідоме, індивідуальне розуміння

---

[27] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 69.

[28] Osterwa J. Listy / Juliusz Osterwa. – Warszawa : PIW, 1968. – S. 52.

[29] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 196.

[30] Курбас Л. Театральні закони і акценти / Лесь Курбас ; [упоряд., авт. вступ. ст. Б. Козака]. – Львів : Логос, 1996. – С. 20.

ролі", – наполягав Ю. Остерва, – "єдина риса..., яка робить з нас творців сцени. Чим вона глибша і поважніша, тим більшу вартість ми маємо"[31].

Він вимагав від акторів не грати роль, а "перейнятися долею персонажа до такого ступеня, коли забувається про себе, коли живеться на сцені не образом, але в образі", проте вищим щаблем акторського покликання для нього було "не вдавати вищу істоту і не наслідувати її, і не бути нею – а стати посланцем істоти, що покликала тебе на посередництво поміж нею і світом"[32].

Він вважав актора – медіумом. До речі, так Ю. Остерва сприймав назагал усіх людей. Він так усвідомлював і події Другої світової війни: "Вирішуються долі не Польщі і не Німеччини, не людей, народів, не земної кулі, це вершаться долі Добра і Зла, а через них – долі їх посередників, медіумів. Маємо роздвоєння битви духовної, великої Війни духовної"[33].

Л. Курбас трактував природу актора дещо по-іншому, він вважав його розумним Арлекіном, гнучким, дотепним, іронічним і спритним, що вміє "...винаходити і демонструвати в матеріалі – в людині (в собі самому) та в іншому матеріалі театру – символи для передачі зображуваної реальності"[34]. З такого трактування ролі актора випливала й естетика їхніх вистав, і їх Театрів. Проте принципи етичні, що організовували акторську працю, творче життя колективу, були дуже подібні, багато в чому збігалися.

На проби ніхто не мав права спізнюватися, працювали, не рахуючись із часом, гуртом снідали, обідали і вечеряли, спільно ставили декорації, світло, виявляючи один до одного взаємоповагу, терпимість, доброзичливість. Відпочивали теж разом, не полишаючи і там праці над собою. За свідченням учнів, ні Ю. Остерва, ні Л. Курбас ніколи не підвищували голосу під час проб, були терпеливими до процесу зростання образу в молодому акторові, ніколи не виходили на сцену і не грали замість нього, бо знали, що таким чином вбивають вияв його особистості, глушать його фантазію та уяву. Для поглиблення культури своїх вихованців вважали обов'язковим відвідини музеїв, виставок, концертів, участь у вечорах поезії. І все це обов'язково чергувалося з моментами усамітнення, мовчання, зосередження. Тиша, що панувала під час проб, завжди бриніла енергією зосередження. Це зродилося ще на перших репетиціях у "Молодому театрі" і вражало всіх, хто спостерігав приготування до вистав у театрі "Reduta". У своїх спогадах молодотеатрівці захоплено згадують, що під час прощання після першої репетиції, коли Курбас побажав їм "Доброї роботи" на наступний день, вони зробили це побажання щоденним вітанням на усе життя, вітаючи один одного словами: "Доброї роботи!"

---

[31] Guszpit I. Etyka teatru w rozumieniu Juliusza Osterwy / Ireniusz Guszpit // Notatnik Teatralny. – 1991. – № 1. – S. 28.

[32] Там само.

[33] Osterwa J. Pamiętnik z września 1939 r. / Juliusz Osterwa // Pamiętnik teatralny. – 1967. – Z. 2. – S. 171.

[34] Курбас Л. Театральні закони і акценти / Лесь Курбас ; [упоряд., авт. вступ. ст. Б. Козака]. – Львів : Логос, 1996. – С. 30.

Ю. Остерва і Л. Курбас ліквідували в своєму театрі суфлера, що зобов'язувало акторів добре знати текст ролі, а це методологічно сприяло їх зосередженості на процесі взаємодії як на пробах, так і під час вистави. Ю. Остерва навіть зліквідував посаду помічника режисера, і кожен актор сам відповідав за свій вихід на кін без нагадування, а кожен робітник сцени без сигналу зі сторони ставив ту чи іншу декорацію. Вони залучали до роботи над постановкою весь творчий колектив, поціновували думку кожного. Проте останнє слово належало режисерові, і цього ніхто не ставив під сумнів. Велась обов'язкова фіксація мізансцен, темпоритмів, змін і поправок, що виникали в часі проб. Кінцево зафіксована вистава не мала права на порушення своїх складових, бо ставала твором мистецтва, виявом певної ідеї, акторської і режисерської установки, виразником їхньої душі, їхнього світобачення і через неї вони промовляли до глядача.

У перші роки вони постановили, що колектив не буде виходити на оплески в кінці спектаклю, опущена завіса вдруге не піднімалась. У "Молодому театрі" це правило невдовзі скасували, оскільки змінилися естетичні завдання театру. Ю. Остерва на цьому принципі наполягав навіть наприкінці свого життя, наражаючи себе на конфлікти з акторами.

Кожна вистава обов'язково розглядалася ними як чергова прем'єра, підлягала аналізу й новим пробам. Не допускалося жодного компромісу щодо реквізиту, костюмів, сценографії. Один і другий надавали особливого значення тому, як глядач сприймав виставу. Ю. Остерва в "Reducie" ввів суворе правило – після початку спектаклю глядачів, які запізнилися, не допускати в зал. Вони повинні були чекати антракту. Він також дбав, щоб глядачі, які приходили до його театру, почувалися зручно перед виставою і під час антракту. Ввічливість білетерів була винятковою. Л. Курбас при "Березолі" створив так звані "станції" – завданням однієї з них було спостереження за реакцією глядача під час вистави. Ю. Остерва і його соратники впродовж років зібрали унікальний музей "Reduty". Курбасівці розгорнули справу значно ширше – вони створили музейну станцію, в обов'язки якої входило збирати все, що розкривало б не тільки шлях "Березоля", а також історію театру на Україні. З їхніх театрів вийшла ціла плеяда визначних артистів і режисерів, по суті, "Березіль" і "Reduta" були першими національними професійними театральними інституціями.

Є ще одна спільна і, водночас, відмінна риса цих двох Митців. Один і другий були великими акторами своїх національних сцен, геніальними акторами, грали разом зі своїми учнями, були для них прикладом. Ю. Остерва хотів бути першим актором польської сцени і був ним, граючи все життя провідні ролі як у своєму театрі, так і в інших театрах Польщі. З власних коштів покривав дефіцит бюджету "Reduty", можливо, через це ніколи не відмовлявся від акторства. Одночасно був директором кількох театральних сцен, керівником ZASP-у, поважно був заангажований у релігійне і суспільне життя. Л. Курбас пожертвував своїм акторським талантом і переніс акцент своєї діяльності на режисуру та педагогіку, на вишкіл акторських і режисерських кадрів для українського театру. І хоч одним з перших одержав високе звання народного артиста республіки, його

творчі пошуки постійно піддавали критиці крізь скельця ідеологічних окулярів. Врешті угледіли в ньому "ворога народу" і 1937 р. розстріляли. Ю. Остерва відчув на собі ідеологічний тиск лише наприкінці свого життя, 1944 р., будучи смертельно хворим. Фізична смерть врятувала його від творчої смерті, яку готували йому "червоні обійми", що вже чигали на нього.

Усе зроблене Л. Курбасом і Ю. Остервою в царині театру є настільки вагомим і значним, що стало надбанням не тільки української і польської сцен, а й світової театральної культури. Шлях, який вони вказали, є конкретним і живим, але для кожного митця він є особистим і неповторним, проте завжди плідним, бо веде у сфери духу. Розквіт театру залежить від тих індивідуальностей, що мають мужність і силу ступити на цей шлях і йти ним.

Неллі КОРНІЄНКО

КУРБАС І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ. КУРБАС – АРТО[1]

Йдеться про внутрішні діалоги культури. Представлені через Імена та Персонажі історичного часопростору, вони здатні пролити світло на деякі загальні закони самоорганізації і саморегуляції художньої культури і театру зокрема. Частотне повторення тих чи тих тем, лейтмотивів, барв, картин світу по суті відображає конфігурацію законів культури, в нашому випадку – театру. Так з'являють себе сутнісні його основи, його онтологічні диференціації – на поверхні ж ми бачимо подібність чи відмінність художників.

Художні рефлексії Курбаса й Антонена Арто[2] фіксують свого роду "нульове" письмо у стосунку до їх власних театральних культур. Кризу.

І Курбас, і Арто відобразили свій екстремний час через пошуки нової театральної мови. Обидва художники, відчувши відчуженість, естетичну втому лексем театру (слова, жесту, тіла, вітального ритму театрального письма), єдині у відчутті необхідності повернення до повноти театрального й позатеатрального Буття. Для Курбаса й Арто пошук нової мови театру ізоморфний пошукові цілісності Буття. Обидва вбачають у театрі інструмент життєбудівництва. Цю утопію (а може, й ні) про можливості театру слідом за Шиллером і романтиками в рамках ілюзорної свідомості поділяли обидва. Кожний по-своєму. Та й не тільки вони.

Метафізика "театру жорстокості" Арто виникла на ідеях, близьких українському режисерові. Біля джерел – Берґсон, Шпенґлер, Ніцше, Фройд. Лише Арто істотно затримується коло художніх моделей символізму, в той час як Курбас віддає їм данину тільки головним чином у період Молодого театру ("Йоля" за Жулавським, "Етюди" Олеся, частково "Макбет" та інші). Те саме – із сюрреалізмом. Якщо в просторі Арто і взагалі в європейському просторі сюрреалізм став своєрідною художньою надбудовою над теорією психоаналізу і відіграв роль структурного ядра модерного театру (назвемо хоча б Театр "Альфред Жаррі"), то в просторі модерного театру Курбаса не простежується як тривала домінанта жодна філософсько-художня система, хіба що за винятком експресіонізму і схованих від тотального атеїстичного ока деяких езотеричних та релігійних рефлексій (назву "Івана Гуса", "Гайдамаки", "Газ", "Джіммі Гіґґінс", "Маклену Ґрасу").

---

[1] Друкується вперше. *(Прим. ред.)*.

[2] Антонен Арто (1896–1948) – французький актор театру і кіно, поет, есеїст. У своїх працях теоретично обґрунтував поняття "театру жорстокості". *(Прим. ред.)*.

Філософські університети Курбаса надзвичайно, як вважалось, еклектичні. Антропософія в цілому та евритмія, зокрема Рудольфа Штайнера, символістсько-монументальні ідеї Аппіа і Креґа, віталістські основи теорії Далькроза і Дельсарта, філософія "внутрішньої людини", людини-мікрокосма Григорія Сковороди, тибетські духовні одкровення, медитативні мистецтва і філософії Сходу, зокрема зміст ритуалів, танців і масок Балі, нарешті, націонал-більшовицькі утопії, що експлуатували християнські і квазіхристиянські гасла, – усе це резонувало пошуками нового театру, що їх здійснював Курбас.

Курбасівська "семіотика" перегукується з метафізикою Арто перш за все – в частині світоглядній. Глибинні внутрішні настанови Курбаса на театр-храм-містерію як трансцендентний феномен у вищій мірі поділяв і його молодший колега Арто. Історичний і соціопсихологічний контекст реального життя "відібрав" у Курбаса цю ідею (хоча він так до кінця й не переборов її гіпнозу), і це стало не тільки одним із моментів його особистої трагедії, але й трагедії всього українського театру, що зайшов у глухий кут майже на понад півсторіччя...

Внутрішня єдність діалогу Курбаса та Арто відчувається і в цілому ряду, так би мовити, технологій. Спільним є скепсис щодо слова, викликаний, як здавалось, узурпацією ним сцени; недовіра до суворо раціональних художніх і нехудожніх систем, викликана відкриттями в ділянці позасвідомого; нові дослідження у власне психології – сутнісній матерії європейського театру. Перегукування відчутне і на етапі пошуку нового типу естетичної взаємодії "жесту й слова", "предмета й жесту", пошуку "просторової мови знаків"; але в Арто інші, ніж у Курбаса, мотивації цього пошуку.

Усі ці "скепсиси", якщо так можна висловитись, заклали в класичну культуру театру своєрідні бомби сповільненої дії, які вибухнули в період гострого діалогу культури останньої третини XX ст., – діалогу модернізму і постмодернізму. Підкреслюю, саме діалогу. І в того, і в того були особисті порахунки з класичною культурою, тож "відміна" постмодернізмом тотальної формули *або/або* на користь толерантної *і/і,* і "заміна" ієрархічної ціннісної вертикалі на "демократичну" горизонталь не випадкові.

Курбас, як пізніше Арто, звертає свій погляд на схід – не за модою, а виключно в передчутті правди про цілісність, яку він розуміє через розчиненість у метасистемі природи. Звідси в обох інтерес до Тибету, медитацій і Балі.

І Курбас, і Арто шукають перш за все *духовних* основ для свого театру. Упереджуючи в якомусь розумінні метафізику Арто, Курбас мріє про трансритуальні відчуття Вищих начал, про цілісність "міфічної", "міфологічної" ("неоміфологічної") за своєю суттю свідомості, про космологічні "маркування" духовного простору особистості (назвемо у зв'язку з цим його раннього "Едіпа", 1920, і пізніші "Маклену Ґрасу" та Короля Ліра-Міхоелса, 1933). Цей пошук ближче до містерії врівноваженої і структурованої, ніж, скажімо, до ритуалів стародавнього діонісійства, яким частіше, на мій погляд, надавав перевагу Арто, більше за Курбаса не довіряючи раціо. Французький режисер і теоретик не побачив у

житті ані істинної вітальної жаги, ані діонісійства, ні раціо, здатного зробити реальність поза театром художньо збалансованою.

Початок його міфологізації життя, про що пишуть дослідники, – у "відсутності життя" (апріорному). Арто, якщо можна так висловитися, свідомо й щасливо переплутав сон і життя, магію і сон, ілюзію й галюцинацію. Маємо справу з тим типом особистості, в якому внутрішня реальність виявляється реальністю більш явною, більш "реальною", ніж зовнішня.

Внутрішньокультурний діалог Курбаса і Арто, що відкрив безцінні закони і дав естетичні та художні ідеї як мінімум на сторіччя вперед, був діалогом про можливість *знаку та образу* в театрі. Тільки тепер (наприкінці ХХ – початку ХХІ сторіч), після досліджень Лотмана і П'ятигорського, московсько-тартуської школи семіотики в цілому, після робіт постструктуралістів та пост-постструктуралістів стали зрозумілими евристичні основи двох метафізик і їх евристичні диференціакції.

Теорія *образного перетворення* (термін від символістів) Леся Курбаса в своєму суто театральному векторі спиралася на складну систему художніх тропів: від разової метафори до розгорнутої метафори-вистави, від скерованої "імпульсної" асоціяції до асоціятивного шлейфу і т. п.; енергія вистави здобувалась із своєрідно перетворених "хвильових процесів", де ритм (згадаймо евритмію та використання ритмопластики Ґоґена й Ван-Ґоґа) був еквівалентний творчій уяві, фантазії і вітальності самого життя і т. д. (Між іншим, Курбас міг сказати словами Арто: "Театр – сховище енергії, утвореної Міфами, перед якими людство більше не схиляється, і театр відроджує їх"[3]).

Тут образ був кодом, шрифтом. При всьому можливому розмаїтті змістів і значень у сприйнятті образ мав певну, нехай умовну, але все ж таки смислову визначеність, відносну закінченість, конвенціональну вичерпність. Вистава або її фрагмент вбирали сприйняття в межі цієї визначеності. Перетворення знаходило власні алгоритми. Життя реальне, яке також підлягало операції образного перетворення, отримувало ключі до дії і до образних моделей ідеальнонależного. Курбас не встиг завершити в теорії свої ідеї театру перетворення. Але практика *до*здійснила його теорію. Ми можемо її коректно реконструювати за виставами. Театр і кінематограф ХХ ст. підтвердили ефективність теорії Курбаса.

Арто – переважно теоретик. Прийнято говорити про його суперечливість на різних творчих етапах (тема так званих протиріч художника – окрема тема, і її сьогодні варто переглянути в світлі нових теорій про хаос і порядок). Нас конкретно цікавить його період до початку 30-х років ХХ ст., утворення теорії на постсимволістському та постсюрреалістичному етапі (нагадаємо, що маніфест "Театру жорстокости" задекларований 1 жовтня 1932 р.). Його "театр жорстокости" – крюотичний (від франц. "cruaute" – жорстокість) театр, двійником яко-

[3] Див.: Арто А. Театр и его Двойник / Антонен Арто. – Санкт-Петербург ; Москва : Симпозиум, 2000. – С. 289.

го є реальність як антитеатр, – апелював не до образу. Він шукав матерію *знаку*, матерію, яка намагається остаточно розмити межі між художнім і позахудожнім, "відмінити" смисли як такі. Зупинитись перед своєрідним хеппенінгом, перед "страхом-радістю-шоком", що стають механізмом художньої психотерапії.

Життєбудівництво Арто здійснюється через принципову *деструкцію образу*, через відмову від нього на користь знаку (ритуального, магічного, іншого). Знак має підвищену автономію і можливості "мерехтіння-ковзання" по контекстах аж до "зникнення". Спровоковано відчуження стійких смислів, їх більшменш строгих масивів, притаманних класичним і в певному розумінні модерним культурам. *Арто робить крок у постмодернізм*. (Але це окрема тема).

Дослідники, зокрема Мартін Есслін, довели особливий зв'язок теорії Арто з кінематографом Годара та Антоніоні. Тепер, звернувшись до стрічок Грінвея, переконуємось у певному "наслідуванні" ними теоретичних ідей Арто, особливо в частині уваги до самоцінності знаку. Дослідник Грінвея справедливо відзначає спробу суб'єкта у фільмі "Інтимний щоденник" ("Z Pillow Book") "з'єднати буття і знак у формі ієрогліфа" – ієрогліф буквально наноситься на тіло. "Буттєвісною визнається лише діяльність означування – тілом, словом, жестом; буття – здатність до діяльності означування, тобто буття смислу не має"[4]. Тут формула граничного розтотожнення Буття і Смислу.

Арто зупинився на межі феноменологічних обґрунтувань цього радикального конфлікту і радикального пророцтва. "Ієрогліф явища" у Арто – не те саме, що жорстоке відчуження, заявлене пізніше Грінвеєм. Ієрогліф – вінець цілісності. Але конфлікт зі скептичною складовою в частині розтотожнення вже закладено.

Ідея порожнечі, видобута з буддійської та інших філософій Сходу, в крюотичному театрі Арто не випадкова. Порожнеча як відсутність знаку є "не менш значущою, ніж щось безпосередньо виражене"[5]. Те саме – з відмовою Арто від Імені (самосмислу, автосмислу) або підміною Імені. Відмова від Імені передбачає нездатність означати "означуване". Вірші невідомою мовою, уподібненою до індійської "говірки" у пізній період Арто – з тієї ж самої крюотичної логіки.

Курбас і Арто – неминуче парадоксальні. Обидва – фантазери, ідеалісти, алхіміки, міфологічні герої свого часу. Цікавий, скажімо, парадокс політичного "протистояння" Курбаса і Арто. Курбас не міг у 20-х роках XX ст. уникнути спокуси повірити в ідеали націонал-більшовизму, тому що їх втілювали цікаві і близькі театрові люди – нарком Микола Скрипник і письменник Микола Хвильовий (у 1933-му вони наклали на себе руки), починалося з гаслом "коренізації" (так здавалось тоді усім інтелектуалам) відродження українського мистецтва і мови. Арто,

---

[4] Смирнов А. В. Внешность сознания / А. В. Смирнов // Метафизические исследования / глав. ред. Б. Соколов. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. – Вып. XIV : Статус Иного. – С. 191.

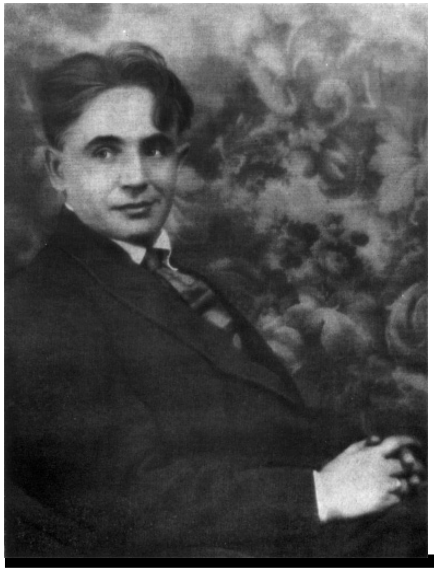
[5] Цитую Е. С. Штайнера з його монографії "Іккю Содзюн" за: Максимов В. Антонен Арто, его Театр и его Двойник / Вадим Максимов // Театр и его Двойник / Антонен Арто. – Санкт-Петербург ; Москва : Симпозиум, 2000. – С. 24.

як відомо, розійшовся з близькими йому художниками і людьми – сюрреалістами П. Елюаром, Л. Арагоном, А. Бретоном та іншими – після їх вступу в компартію.

"Комуністична революція ігнорує внутрішній світ думки" – написав Арто у 1936-му (!). "Останній приклад європейського варварства – марксизм" – ця оцінка дана тому ж році, але вже в Мексиці. В цей час Лесь Курбас, заплативши за віру в утопію, відмірював останні свої кроки на землі ГУЛАГом.

Непочутість Арто європейськими інтелектуалами призвела до "тихої", "оксамитової" колаборації розумної Європи з більшовицьким режимом. Нерозпізнаність трагедії українського митця надовго вивела Україну за межі інтелектуального і філософського простору культурних і духовних зон.

Дивовижний своїми глибинними смислами діалог Курбаса і Арто, безумовно, пов'язаний з багатьма онтологічними характеристиками буття театру. І проблема образу та знаку – лише одна із них.



РОЗДІЛ ІІІ

Лесь КУРБАС:
український
простір

В літературі нашій, що досі найбільш ярко відбивала громадянські настрої, ми бачимо після довгої епохи україно-фільства, романтичного козаколюбства і етнографізму, після "модернізму" на чисто російських зразках — зворот великий, єдино правильний, єдино глибокий.

Се зворот прямо до Европи і прямо до себе. Без посередників і без авторитетних зразків. В мистецтві шлях єдиний. Ся еволюція відбивається і на театрі, у появі нового репертуару і нових акторів.

Сучасний український театр — наслідок антиукраїнського режиму, це недодумана думка, недотягнений жест, недонесений том.

Лесь Курбас

Микола ЛАБІНСЬКИЙ

ЛЕСЬ КУРБАС – ПЕРЕКЛАДАЧ[1]

Кожна епоха народжує митців, які творять духовне й культурне життя своєї нації, втілюючи у своїй творчості найістотніші риси народу. Їхнє мистецтво мовби вбирає в себе творчу енергію народу, особливо в драматичну добу, в часи виняткової напруги, піднесень, трагічних прозрінь і пророчих осяянь.

Саме таким велетнем був Лесь Курбас – один з найвидатніших творців українського культурного життя 20-х – початку 30-х років, один з чільних діячів відродження української національної культури. Він – актор і режисер, публіцист і організатор театру, театральний педагог і сценічний діяч, драматург і перекладач, мислитель або (якщо скористатися висловом Неллі Корнієнко) – глибоко своєрідний філософ-естетик. Осяжність і вдумливість висунутих і розв'язуваних Курбасом новітніх мистецьких завдань співмірна як з трагізмом його особистої долі, так і з долею всієї української культури XX ст.

Творча спадщина Леся Курбаса впевнено повертається до нас. Видано значну частину спогадів (на Україні і за рубежем), мемуарів, статей, написаних колишніми молодотеатрівцями й березільцями, учнями й соратниками новатора театру. Ґрунтовні розвідки, присвячені його творчості, в різний час опубліковували Юрій Бобошко, Галина Довбищенко (у співавторстві з автором цих нотаток), Наталя Кузякіна, Ганна Веселовська, Ірина Волицька, Наталія Єрмакова, Олександр Клековкін, Неллі Корнієнко, Петро Медведик, Михайло Москаленко, Ростислав Пилипчук, Раїса Скалій, Лесь Танюк, Алла Терещенко, Степан Хороб, Наталя Чечель, Ольга Шлемко, із зарубіжних вчених – Валеріян Ревуцький, Юрій Шерех (Шевельов) та інші дослідники. Видавництво "Дніпро" в 1988 р. вперше випустило том мистецької спадщини Курбаса, де репрезентовано різні жанри: режисерські щоденники й філософсько-театрознавчу есеїстику, цикли лекцій з режисури та практики сцени, маніфести, статті, розпорошені в періодиці 20-х років, стенограми виступів, інтерв'ю, переклади й драматичні твори. Видавництво Соломії Павличко "Основа" у 2001 р. опублікувало книгу "Лесь Курбас. Філософія театру" – великий масив стенограм лекцій Курбаса з режисури та практики сцени, а також стенограм засідань режисерського штабу та станції фіксації і систематизації досвіду "Березоля": видання хоч і не є ще підсумковим, все ж у багатьох відношеннях найповніше. Це перша спроба дати українському читачеві, театрознавцеві, теоретикові та практикові сцени Курбасів теоретичний

[1] Друкується за: Лабінський М. Лесь Курбас – перекладач / Микола Лабінський // Просценіум. – 2006. – № 2/3 (15/16). – С. 120–123. *(Прим. ред.).*

доробок як певну цілість – по-своєму різнорідну, але разом з тим внутрішньо організовану і структуровану. Видобуто з архівів і згромаджено величезний матеріал, що відкриває перед дослідниками теоретичний доробок видатного майстра і, нарешті, стає практичним відновленням деяких основоположних начал будівництва української культури.

Окремі періоди життя й діяльности Леся Курбаса почали вивчати масштабніше й детальніше в останнє десятиліття XX ст.: 1991 р. видано збірку статей і документів, присвячену Молодому театрові; 1995 р. опубліковано монографію Ірини Волицької, де йдеться про становлення Леся Курбаса як особистості й митця під час навчання у Віденському та Львівському університетах, простежено його участь в аматорських театрах, а також професійна діяльність у театрі товариства "Руська бесіда". "Лесь Курбас: репетиція майбутнього" (1998) – книга Неллі Корнієнко – перша монографія, у якій здійснено сукупне дослідження евристичних художніх моделей Леся Курбаса.

Дослідники новаторського театру Леся Курбаса зробили чимало для осмислення його спадщини; без сумніву, основну роботу належить виконати в майбутньому, адже курбасознавство як наука поки що робить свої перші кроки. Скажімо, досі майже не висвітлено шлях Курбаса-перекладача.

Попервах може здатися, ніби його перекладацький доробок, кількісно не такий уже й значний, щось другорядне або, принаймні, допоміжне у творчих пошуках основоположника національного театру. Він пробував себе у прозі – і не без успіху, одну з новел молодого Леся Курбаса привітав і опублікував у "Літературно-науковому вістнику" за 1906 р. Іван Франко, другу – "Сни" – надруковано в журналі "Україна" – в рік 100-річного ювілею митця (збереглась серед рукописів Каменяра). Цим проза Курбаса-белетриста, власне, й вичерпується. Відомо і про Курбасову працю в молодому українському кінематографі; як режисер він ставить у 1924–1925 рр. три короткометражні фільми: "Вендета" , "Пригоди Макдональда" й "Арсенальці". Зняв також кілька кіноепізодів до театральних вистав "Джіммі Гіггінс" та "Диктатура". Але кінематограф його не скорив, як не став він і прозаїком. Перекладацька праця Леся Курбаса важила більше в цілісному контексті його творчості.

Про початки перекладацтва Леся Курбаса свідчив його приятель з гімназійних та університетських літ Тома Водяний: "У другім семестрі 1909/1910 навчального року Лесь готував до постави п'єсу Макса Гальбе "Молодість", над перекладом якої сам працював. Але молодь тоді була захоплена боротьбою за український університет – відбувалися наради, збори й "конспірації" – тому виставу до кінця не довели"[2]. Аматорський гурток було розпущено, а сам Курбас, разом із багатьма іншими студентами, учасниками змагань за переведення університету на українську мову викладання та демократизацію, був заарештований і виключений з університету. Драма "Молодість", спрямована проти реак-

[2] Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ / Хома Водяний // Рукопис : український альманах щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. / під. заг. ред. І. Дзюби. – Київ : Криниця, 2004. – Т. 1. – С. 267.

ційної ідеології та обскурантизму, побачила кін лише 15 жовтня 1917 р. в Києві на сцені Молодого театру. Режисером був Лесь Курбас, він же й виконував роль молодого студента Івана Гартвіґа. Нарешті, наприкінці 1918 р. в київському видавництві "Ґрунт" ця драма вийшла окремим виданням.

Навесні 1917 р. в Києві було скликано збори театральних діячів міста, які, на пропозицію Леся Курбаса, створили щомісячний часопис "Театральні вісті". Як секретар редколегії цього журналу Лесь Курбас розгорнув активну діяльність. Тут з'являються його полемічні статті, огляди, рецензії, надрукувано й кілька власноручних перекладів. Передусім треба назвати переклад театрознавчого есею "Трагедія актора" німецького режисера й теоретика театру Ефраїма Лессінґа, який працював на початку століття у Берлінському Вільному театрі ("Театральні вісті" за 1917 рік, № 2, 3–4, 5–6).

Тема, очевидно, була близькою самому Курбасові: в ній йдеться про акторський протеїзм, про, так би мовити, професійний ризик акторського ремесла – загрозу втрати на сцені особистості. Проблема аж ніяк не вузько театрознавча. Ось кілька уривків: "В одному оповіданні розказується про трагізм старої акторської душі, трагізм глибоко скомплікованого типу. Постарілий "герой" робить одного дня безумно жахливе відкриття, що в нього немає власного "я".

Він відкриває, що завжди говорить чужими словами, чужими очима бачить, чужим вухом чує. Через невміння, соромливість чи боязкість висловити своє "найістотніше" він копався все своє життя довкола життя чужого, він навіть не знав, чи мав він справді коли-небудь свою індивідуальність. Він почуває тільки, що став штучною людиною, що на місце його природної природи, вдачі, прийшла, як друга природа, штучність, його нова істота..."[3].

"Навіть його найправдивіші почування стають перед внутрішнім дзеркалом у позу; і коли біль шарпав душу, то правда тільки те, що біль шарпає, але в тім, як він шарпає – сидить вже добрий шмат актора"[4].

А далі: "Ах ви, "артисти!" Ах, до чорта з вашим "мистецтвом"! Бути людиною, помагати людям, бути теплою, діяльною, помічною людиною – повірте, ви, "артисти" – се є більше, як все. (Принаймні так довго, доки нужда і горе кричать). І я не знаю багато таких висловів, щоби були мені такі противні, як слово Гофмансталя: "Добрий вірш є більше, як виграна битва". І я не знаю кращого слова, як висказ Ріхарда Ваґнера: "Доки ще находять на вулицях замерзлих хлопців-ремісничих, так довго не слід би й думати навіть про наше мистецтво"[5].

Того ж 1917 р. в "Театральних вістях" (№ 5–6) було вміщено афоризми Оскара Вайльда в перекладі з англійської мови Леся Курбаса. Всі вони певною мірою стосуються театрального життя або мистецької практики взагалі. Наприклад: "Справжній драматург представляв нам життя під формами мистецтва, а не мистецтво під формами життя.

---

[3] Лессінґ Е. Трагедія актора / Ефраїм Лессінґ // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 334.

[4] Там само. – С. 335.

[5] Там само. – С. 336. *(Прим. ред.)*.

Давніше людськість мала тортури, тепер вона має пресу.

Різнорідність поглядів на твір мистецтва доказує, що сей твір є новий, многогранний і спосібний на життя.

Не можна твору мистецтва судити не за тими законами, які виведені з нього самого; найважніше те, чи він сам у собі суцільний"[6].

Легко переконатися, що ці та інші думки Оскара Вайльда перегукуються з мистецькими ідеями самого Курбаса.

Остання з перекладацьких публікацій Леся Курбаса в "Театральних вістях" (1917 р., № 9–10) – стаття "Драма і сцена" Рудольфа Блюмнера, німецького поета-експресіоніста, який був близьким до групи лівого журналу "Штурм" (виходив у 1910–1932 рр.). Стаття містить деякі співзвучні самому Курбасові ідеї, зокрема заперечення традиційного уявлення, нібито театр – слухняний інтерпретант драми, отже, театральне мистецтво переважно вважають ілюстрацією. Автор статті впевнений, що драму треба трактувати як інтегральну частину цілком суверенного мистецтва театру. Аналогічні погляди згодом висловлював і Лесь Курбас у 1920-х роках у працях із режисури та практики сцени.

Київське видавництво "Ґрунт" випустило 1918 р. в перекладі Леся Курбаса книжку німецького мистецтвознавця та есеїста Віктора Обюртена (1870–1928) – "Мистецтво вмирає". Жанр цього твору – щось середнє між мистецтвознавчим етюдом, есеєм і поемою в прозі. Автор застерігає сучасників від однобічного захоплення науково-технічними відкриттями, стандартизацією життя, від схиляння перед позитивістськими утопіями, з їх обіцянками негайно ощасливити людство за відмову від людської індивідуальності. Він нарікає на те, що людство, прагнучи здобути максимум прагматичних вигод, зрікається всього, пов'язаного з поетичним сприйняттям дійсності. Роздуми Віктора Обюртена сповнені глибокого смутку, та коли ж мова заходить про міщанські "омасовлені" смаки, в тексті лунає вбивчий сарказм. Чимало пасажів цього, здавалося б, напівзабутого трактату нині, як не дивно, набули своєї нової гостроти: "Були колись німецькі поети, що виспівували річку Рейн; його зелений шум проходить дзвінко через німецьке письменство від часу невідомого поета Нібелунгів аж до романтиків і до болісного вірша Генріха Гейне. Гарно. Але Рейн знищується чимраз більше, і чимраз то менше може давати натхнення для поетичної творчості. Тепер на цьому місці, де колись була річка, є щось в роді континентальної канави, якою возять у Голландію швейцарський маргарин; закопчена канава, що приймає жовті сплави цементових заводів, що тягнеться між тисячею фабрик і закурених димарів. А біля скелі Льореляй є тепер пристань для буксирних барок. Важко уявити, щоб коли-небудь якийсь поет заспівав ще пісню про цю комунікаційну гілку; а коли все-таки найдеться такий поет, то це буде, напевне, якийсь йолоп, що вмовлятиме в себе і в нас настрій, який більш не існує, і пережовуватиме

---

[6] Вайльд О. Афоризми / Оскар Уайльд // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 334. *(Прим. ред.)*.

старий літературний трафарет”[7]... “Світ ще ніколи не мав такого промислу, як тепер, індустрії, котра хоче знищити Богом створене обличчя планети; він ще ніколи так, як тепер, не мусив здавлювати кожного руху генія і покоряти його нечуваній соціальній організації, обнімаючій цілий світ. З дев’ятнадцятим століттям прийшло в світ щось наскрізь нове, і ніякий історичний досвід нічого нам не роз’яснить”[8].

Лесь Курбас написав до цього трактату передмову “Слово перекладача”, де полемізує з автором, доводить читачеві, що ситуація далеко не так вже й однозначна: “Не для того, – пише він, – я перекладав цю книжку бездонного, безнадійного суму й глибокої любові до мистецтва, щоб пропагувати її ідею: “мистецтво вмирає”[9]... Для нас, сучасних, до котрих вже встигли докотитися хвилі нових гасел із Заходу і Сходу, для нас, що відчули всю трагедію переломової години в мистецькій свідомості і відчуванні людства, для нас, що встигли вжитися в переломи лінії Делоне, вслухатися в дивний геній Чюрльоніса, дати себе пірвати вихорам Скрябіна, відчути трагічні удари молота Маяковського, – для нас вже ясно, що поминки мистецтву рішуче не в пору. Навпаки. Нова естетика відкриває перед нами цілком новий світ і безмежні, невичерпні можливості”[10].

Наступний етап діяльності Курбаса-перекладача пов’язаний із працею Молодого театру. Журнал “Театральні вісті” (1917 р., № 9–10) повідомляє, що режисер здійснив переклад із польської мови віршованої драми Єжи Жулавського “Йола”. Прем’єра відбулася 12 квітня 1918 р. Драму поставив Лесь Курбас і виконував у ній головну роль Арно. На жаль, текст цього перекладу нам не відомий – або, принаймні, його досі не знайдено. Про те, яким віршем було перекладено драму, ми можемо судити хіба що з кількох невеличких уривків, що їх наводить у своїй книжці спогадів “Незабутні дні горінь” Поліна Самійленко, яка була провідною актрисою та фундатором Молодого театру. У драмі Жулавського вона грала головну роль. Ось як звучать рядки з монологу Йоли, що збереглися в пам’яті актриси:

Бо знай: віднині поміж нами
Лягла ота година, що ти скривдив
Мене перед всіма і змусив паленіти.
Віднині пам’ятай – ти сам пірвав
Ті пута, що лучили нас,
Ти дав мені свободу, дякую, мій пане, –
Я досі щастя бачила лише у сні[11].

---

[7] Обюртен В. Мистецтво вмирає / Віктор Обюртен // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 348.

[8] Там само. – С. 357–358.

[9] Курбас Л. Слово перекладача / Лесь Курбас // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 340.

[10] Там само. – С. 341.

[11] Самійленко П. Незабутні дні горінь / Поліна Самійленко. – Київ : Мистецтво, 1970. – С. 30.

Можна гадати, що, подібно до цього уривка, вся драма про романтичне кохання скульптора Арно й красуні Йоли або переважна її частина, була перекладена нерівноскладовим ямбом, який, ймовірно, тяжів до п'яти- або шестистопного розміру.

Так само фатально не пощастило перекладеній з німецької мови комедії Франца Ґрільпарцера "Горе брехунові". Тексту віршованого перекладу Леся Курбаса досі не виявлено.

Прем'єра цієї п'єси в Молодому театрі відбулася 21 серпня 1918 р. (постава Леся Курбаса, він же грав роль Леона). Комедія мала успіх не лише в Молодому театрі, а й була запозичена Кийдрамте; згодом її повторив Гнат Юра на сцені Театру ім. І. Франка. Хочеться вірити, що цей текст остаточно не втрачено, й архівні пошуки увінчаються успіхом.

Із п'єсою "Войцек" німецького драматурга Ґеорґа Бюхнера вперше Лесь Курбас ознайомився 1927 р. під час літньої подорожі до Німеччини. Тоді ж його мав у своєму репертуарі Гамбурзький драматичний театр. Напевне, під безпосереднім враженням від цієї вистави й виник задум узяти п'єсу для "Березоля". У музеї Харківського українського драматичного театру імени Т. Г. Шевченка зберігається машинопис перекладу "Войцека". Його здійснив особисто Лесь Курбас за повним зібранням творів Ґ. Бюхнера, що вийшли 1879 р. у Франкфурті-на-Майні.

Лесь Курбас не випадково вибрав "Войцека". Його приваблювала в цьому творі тема "маленької людини"; він з усією гостротою відчув жах її долі за умов жорстокого суспільного ладу, який кожного штовхав на шлях убивства.

Ґеорґ Бюхнер мовби завбачив парадоксальність ситуацій Камю і філософію екзистенціалізму, сповідувану згодом Ясперсом. Його герой намагається зберегти в душі свій ідеал і задля нього зважується на відчайдушний крок.

Із щоденника роботи "Березоля" над цією виставою і з тексту вступного виступу Леся Курбаса, записаного режисером-лаборантом Миколою П'ясецьким, відомо, що праця творчого колективу почалася з липня 1927 р. під час відпочинку акторів в Одесі, й підготовані сцени переглядали 26 серпня. Але після того до репетицій "Войцека" режисер більше не повертався. Сам Лесь Курбас у своєму виступі засвідчив, що виставу за п'єсою Бюхнера заборонив репертуарний комітет Наркомосу.

Слід згадати й найвідоміший переклад Леся Курбаса: це, можливо, єдиний випадок, коли з-під його пера вийшов переклад ліричного вірша. Йдеться про "Березіль" норвезького поета, драматурга й театрального діяча Бйорнстьєрне Бйорнсона – основоположника норвезької національної драматургії. Лесь Курбас переклав цей вірш і вмістив свій переклад на обкладинці першого номера журналу "Барикади театру" за 1923 р. Перекладач відмовився від класичного розміру та рим першотвору, очевидно, задля більшої точності відтворення змісту – в перекладі маємо різновид вільного вірша. Ось як звучить цей вірш в інтерпретації українського митця:

Я вибираю березіль,
Він ламає все старе,
Пробива новому місце,
Він зчиняє силу шуму,
Він стремить.

Я вибираю березіль,
Тому, що він буря,
Тому, що він сміх,
Тому, що в ньому сила,
Тому, що він переворот,
З якого літо родиться[12].

Лесь Курбас ужив назву весняного місяця як вагомий символ бурхливого оновлення життя та відродження української культури, а також як найменя щойно створеного мистецького об'єднання, реорганізованого 1926 р. в Центральний театр республіки "Березіль".

Розглядаючи цей вірш, зокрема його перший рядок, можемо спростувати один закид, який Курбасові, за інерцією, роблять усі курбасознавці. Ось як цей рядок звучить у норвезькому оригіналі:

"Jeg vaelger mig april" – "Я вибираю березіль". Так уже повелося в нашій літературі твердити, ніби Курбас довільно або з якихось своїх міркувань (пояснення наводяться різні), перекладаючи, змінив "aprіl", тобто "квітень" першотвору, на "березіль" ("березень"). Пізніші дослідники, на відміну від самого Курбаса, не взяли до уваги історію східнослов'янських назв весняних місяців. Насправді ж, коли Курбас переклав норвезьке "aprіl" нашим давньоруським (давньоукраїнським) "березіль" (синоніми – березозіль, березозоль), він був абсолютно точним. У першому томі академічного "Словаря русского языка 11–17 ст." (Москва, 1975. – С. 145) зазначено: "Березозолъ – м. апрель. Березолъ – април мѣсяцъ"; "Березозола бо въ 20-тый единъ денъ настаетъ весна". Так само про квітень-березозол землеробського календаря давніх слов'ян мовиться в таких фундаментальних працях, як "Язычество древних славян" і "Язычество древней Руси" академіка Б. О. Рибакова. Іншими словами, березіль-березозіль – це давньоруська і давньоукраїнська назва другого весняного місяця – він же квітень, він же "aprіl". Лесь Курбас, звичайно, добре знав слов'янську передісторію цього ключового для його художнього світогляду слова-символу.

Ще один драматичний твір у перекладі Леся Курбаса для сцени Молодого театру – комедія на три дії французького письменника Віктор'єна Сарду "Останній лист". Роботу над ним закінчено 17 вересня 1919 р., але п'єса не побачила сцени. Автограф уцілів в архіві Василя Василька, й нині копія зберігається в

[12] Бйорнстон Б. Березіль / Бйорнстьєрне Бйорнстон // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 333.

рукописному відділі Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Фонд 14 – КЗ, од. зб. 14). Це – щось із "легкого" жанру побутово-розважального характеру, твір написано (й перекладено) прозою[13]. Цю п'єсу опубліковано в театрознавчому журналі "Просценіум" у 2006 році (№ 2-3).

Перекладацька спадщина Леся Курбаса, без сумніву, є тим містком, що з'єднує українську театральну культуру з культурою європейською. Усе, що зроблено ним на цій ниві, ще чекає свого вивчення й аналізу.

[13] П'єса Віктор'єна Сарду "Останній лист" у перекладі Леся Курбаса вперше надрукована у журналі: Просценіум. – 2006. – № 2/3 (15/16). – С. 124–166. *(Прим. ред.)*.

Аркадій ДРАК

СЦЕНОГРАФИ ЕПОХИ КУРБАСА[1]

Театральну історію України 1920-х років ми цілком слушно називаємо епохою Курбаса. І справа не лише в колективах, які очолював великий реформатор сцени, не лише в сумарному доробку самого митця та його учнів. Курбас створював навколо себе мистецьку ауру, яка хвилями розходилася по всій Україні, залучаючи митців до його ідей. І не лише до ідей, а до самого животворного духу пошуків, експериментаторства, безкомпромісного, самовідданого служіння мистецтву.

До Курбасової аури належала когорта сценографів-авангардистів, які активно працювали в ті роки, незалежно від того – чи зводила їх творча доля з самим Лесем Курбасом.

Останнім часом творчість сценографів-авангардистів привертає увагу установ культури, художніх галерей, мистецтвознавців, аматорів мистецтва. Тільки в 1996 році вийшло друком ґрунтовне дослідження Д. Горбачова "Український авангард 1920–30 рр.", в Українському Домі у Києві експонувалася виставка "Український авангард". У Державному музеї театрального, музичного і кіномистецтва України відкрито виставку "Український сценографічний авангард".

Цікаво, що термін "авангард" не був поширений за часів авангардистів. Самі вони воліли називати себе представниками революційного мистецтва, "лівими". Термін "авангард" щодо мистецтва 20-х років (як предтеча сучасного авангарду) визначився ближче до наших часів. На відміну від численних "ізмів" початку століття, "авангардизм" не являв собою певної мистецької течії, він об'єднав найрізноманітніші, часом діаметрально протилежні за своєю суттю напрямки тієї доби: "супрематизм" (безпредметництво), кубофутуризм, фовізм, футурокубізм, експресіонізм, конструктивізм і т. ін. Вони, наче тайфун, увірвалися у світову художню культуру, примусивши поступитися місцем попередні модерністські течії – символізм, постімпресіонізм, стилізаторство, ретроспективізм тощо.

Загалом, вимальовується приблизно така схема. Від кінця XIX ст. в середовищі художньої інтелігенції Європи поширюються настрої невдоволення становищем у літературі й мистецтві, де царювали усталені класичні форми, академізм, салонність, що, як здавалося, заводили митців у глухий кут. Це

[1] Друкується за: Драк А. Сценографи епохи Курбаса / Аркадій Драк // Український театр. – 1997. – № 1. – С. 14–17. *(Прим. ред.).*

стосувалося як тих мистецьких течій, що продукували свої твори на потребу аполітичного обивателя різних суспільних станів, так і тих політично ангажованих, хто присвячував себе служінню громадському прогресу. Жадання "чистого мистецтва", вільного від запитів "черні", від доктринерства радикальних шарів інтелігенції, прагнення розірвати пута канонів і норм – вилилися у могутній рух новітніх мистецьких течій, який увійшов в історію під назвою "модернізм" (не плутати із стилем "модерн", поширеним тоді в архітектурі та декоративно-ужитковому мистецтві). Під знаком модернізму розвивалося все мистецтво XX ст. Власне, всі літературні та мистецькі напрямки і стилі, за винятком соцреалізму, а також – назвемо так – традиційного реалізму у його класичних формах, об'єднує епоха модернізму.

В мистецтвознавчій літературі можна іноді знайти знак рівності між поняттями "модернізм" і "авангардизм". Але це неправильно. На наш погляд, авангардизм є складовою частиною модернізму, його найрадикальнішим крилом. Авангардизм з'являється тоді, коли митець не тільки відмовляється від традиційних форм і життєподібності, але тоді, коли з'являється нове, принципово відмінне, "інше" художнє мислення, на основі якого створюється нова реальність, нова модель світу, яка зовні не має нічого спільного з реальністю. Заново переосмислюються такі, скажімо, непорушні видові закони у мистецтві, як ритм у поезії, гармонія в музиці, композиція, колорит у живописі тощо.

Але повернемося до виставки театрального музею. Сценографи, представлені на ній, були справжніми новаторами-першопрохідцями. Спільно з режисерами-реформаторами вони сміливими експериментами й вагомими здобутками сприяли тому, що український театр у ті бурхливі роки з провінційної глушини вийшов на передові рубежі розвитку світового мистецтва, став урівень з розвиненими європейськими театральними культурами, зберігши при цьому національну своєрідність.

Авангардисти здійснили по-справжньому революційний переворот у театрі. Вони заново осмислили таку естетичну категорію, як театральна умовність, значно розширили можливості сценічного простору у всіх його вимірах, по-новому виявили пластичні якості кольору, світла, фактури. Нового значення в їхніх роботах набував сценічний костюм як один з важливих елементів образного вирішення вистави.

Вони були дуже несхожими – українські сценографи-авангардисти. У різні часи вони репрезентували найрізноманітніші мистецькі течії того періоду – від кубізму до супрематизму, від експресіонізму до конструктивізму. Їхня несхожість була зумовлена яскравістю творчих особистостей, своєрідністю обдарувань. Але було дещо, що їх єднало. Це:

– зречення принципу подібності (життєподібності) як основи мистецького осмислення життя. Натомість – сповідування умовності як засобу образного відтворення, точніше, перетворення, дійсності;

– пафос оновлення, демонстративне несприйняття театрального і образотворчого досвіду минулого – натуралістичного "рабського" копіювання життя,

академізму, салонності, побутописання й пасивної споглядальності, романтичного пафосу;

– натомість – утвердження самодостатньої театральності, карнавальності, святковості театру, або, навпаки, – крайнього лаконізму, суворої функціональності, введення соціальних масок замість жанрової розмаїтості людських характерів;

– обов'язкове загострення образу на основі деформації, "зламу" життєвого матеріалу; гротеск, ексцентрика, іронія, пародія;

– постійне експериментаторство, епатажна новизна, войовнича настирливість у досягненні мети, величезний енергетичний заряд, який несли у собі їхні сценографічні образи.

Вони були різними, не схожими один на одного, ці українські авангардисти, але все, що вони робили у театрі, було задля сцени, вистави, розкриття задуму драматурга і режисера. Всі вони, по суті, були першими художниками-постановниками (не декораторами), співрежисерами, співтворцями вистави. Це було насправді перше покоління українських сценографів-професіоналів у сучасному розумінні цієї галузі мистецтва.

Не випадково першими серед українських сценографів-авангардистів на виставці було представлено твори Олександри Екстер. На рубежі 1910–20-х рр. саме вона була хоч і не офіційним, але визнаним лідером, пройшла досить плідний шлях художника-станковіста, стала учасницею багатьох світових виставок авангардного мистецтва. Переживши бурхливе захоплення кубофутуризмом, вона згодом стала одним із основоположників течії "супрематизму" (безпредметництва).

Супрематистські композиції Екстер – яскраві, вишукані, "тремтливі" – мали успіх, здобули визнання художньої критики. Відомі супрематисти-безпредметники – Казимир Малевич, Василь Кандинський, що увійшли в історію світового мистецтва як класики абстракціонізму, були, по суті, її послідовниками. Нова хвиля абстракціонізму у світі спалахнула після Другої світової війни, але О. Екстер не судилося вже бути свідком спалаху течії, засновницею якої вона була.

Особливого розголосу саме в ці роки набула натхненна праця Екстер у Московському Камерному театрі, де вона стала сподвижницею О. Таїрова в його театрально-реформаторській діяльності. Футурокубістичний, супрематистський досвід дозволив їй здійснити прорив у галузі театральної декорації, костюма, надати зовнішньому образу вистави нового сенсу, бурхливої динаміки, завдяки чому театральне дійство перетворювалося на яскраве, іскрометне видовище.

На виставці представлені три ескізи костюмів до вистави Камерного театру "Ромео і Джульєтта". Тут вони, на жаль, вирвані з контексту декорацій, інших костюмів – з усієї видовищної стихії. Але хоча художниця й не мислить окремими костюмами, кожен аркуш серії ескізів вражає своєю довершеністю. Прозоросвітлий образ "блакитного" костюма, криваво-трагічний "шал" червоно-чорних примушують нас згадати її слова під час розмови з мистецтвознавцем А. Ефросом: вона прагнула, аби це був "кубистичнейший кубизм в барочнейшем барокко" .

У цих роботах, як і в ескізі "Вакханка" ("Фаміра Кіфаред"), і в "Іспанському танці", на перший погляд, відсутні ознаки географії та епохи. Але крізь абстрагованість проступає образ раннього Ренесансу, мотиви готики і – "найбарочніше бароко".

Як слушно зауважив дослідник творчості художниці Георгій Коваленко, "у пластики Екстер цілком виразне походження – українське бароко першої половини XVIII ст.". Дух українського бароко вона увібрала в себе у Києві, з яким пов'язані найкращі сторінки її життя: від дитинства аж до виїзду до Парижа в 1924 році. У Києві в роки громадянської війни Екстер згуртувала навколо себе молодих художників, організувала майстерню декоративного мистецтва. Згодом талановиті учасники цього гурту увійдуть до когорти провідних сценографів країни: Ісаак Рабінович, Олександр Тишлер, Нісон Шифрін, Анатоль Петрицький, Вадим Меллер.

Видатний сценограф, сподвижник Леся Курбаса Вадим Меллер почав працювати в театрі ще до зустрічі з ним, у роки творчого зближення з О. Екстер в її Київській студії (у співавторстві з нею він оформляв революційні свята). Тоді ж він створює костюми до вистав хореографічної студії Броніслави Ніжинської, його запрошують до участі в постановках Першого драматичного театру імені Т. Шевченка (Київ). Цей кубістичний період представлений костюмами до "Ассирійського танцю", "Мазепи" Ю. Словацького, а також макетом "В'язниця" до цієї ж вистави.

У Меллера, як і у інших наших авангардистів, пошуки оригінальної форми, використання стилістики різних так званих "ізмів" були спрямовані на органічне злиття сценографії з усіма компонентами театру.

Зустріч з Курбасом, заснування спільно з ним мистецького об'єднання "Березіль", організація при театрі макетної майстерні (своєрідної школи-студії, де виховувалися майбутні сценографи – В. Шкляєв, М. Симашкевич, Д. Власюк та інші) – усе це знаменні сторінки в історії української сценографії.

Тандем Курбас-Меллер, який тривав понад десять років, – взірець співдружності режисера і сценографа. Меллер був одним із перших художників, якого можна назвати співпостановником вистави. Він перший сприйняв і на практиці здійснював Курбасову теорію перетворення. Одним із перших ввів сценографічну метафору як засіб розкриття суті авторського (тобто драматургічного, режисерського, а також його – художника-співрежисера) задуму спектаклю. Особливо плідною в цьому плані була його спільна робота з Курбасом над драмами і комедіями "Народний Малахій", "Мина Мазайло", "Маклена Граса" Миколи Куліша, в яких по-філософському осмислювалися час, епоха, вічність, трагізм, точніше, трагікомедія життя.

У деяких постановках ("Газ", "Джіммі Гіґґінс") Меллер виступав як послідовний конструктивіст. Навіть на афішах писали не художник спектаклю, а "конструктор Вадим Меллер".

Конструктивізм у цей період був чи не найпоширенішою мистецькою течією. Постулати його були категоричними: ніякої ілюзорності, ніякого декору!

Строга функціональність та доцільність усіх елементів. Найповніше конструктивізм виявив себе в архітектурі, дизайні. Але і сценографія, як і сам театр, зазнала могутнього його впливу.

Конструктивізм – це дітище індустріального світу – ввів у театр оголену конструкцію, єдину установку (статичну або рухому), відкритість прийому, справжність фактури, активне прожекторно-променеве світло.

Макет Анатолія Петрицького до "Коммольців" Л. Первомайського (театр імені І. Франка, 1930 р., режисер К. Кошевський) – приклад театрального конструктивізму. Оголена, єдина на весь спектакль спіралеподібна конструкція мала символізувати стрімкий порив угору, співзвучний революційному пориву перших комсомольців. Висока конструкція надавала можливість режисурі будувати мізансцени (особливо масові сцени) не тільки по горизонталі, але й по вертикалі, посилюючи враження великого натовпу на сцені. Рухома конструкція дозволяла робити моментальну (на очах у глядача) зміну місця дії. Поворот кола відкривав дедалі нові й нові комбінації конструкції, а окремі деталі (семафор, залізнична платформа, штабелі дров тощо) визначали місце і час подій, вводили в атмосферу років громадянської війни.

Анатолій Петрицький – ціла епоха в українському мистецтві, не тільки в театрі, образотворчості, а й в історії всієї культури. Серед українських сценографів він вирізнявся особливою, Богом даною талановитістю, темпераментом, невгамовністю пошуків. Як театральний художник, почав свою діяльність у Курбаса в Молодому театрі (найвидатніша робота – "Цар Едіп" Софокла). Оформляв спектаклі в театрах мініатюр, у Першому українському драматичному театрі імені Шевченка (сьогодні – драми Лесі Українки).

Як і інші молоді митці, зазнав на собі впливу різних модерних течій – стилізаторства й естетства (взірцем цього захоплення є експонований на виставці ескіз завіси "Дім Інтермедій", весела арлекінада, мішанина комедії масок з "чортівнею", вакханалією мешканців пекла), далі – примітивізму й фовізму (певною мірою цей вплив позначився на ескізах костюмів до опери "Князь Ігор" О. Бородіна), а також конструктивізму – згаданий нами макет до "Коммольців", а також ескізи костюмів до опери "Турандот" Дж. Пуччіні (1928 р.).

Конструктивізм у сценографії не обов'язково передбачає наявність на кону конструкції. Конструктивізм вимагає від митця (будь-якого виду мистецтва) виявлення насамперед суті зображуваного об'єкта, "оголення його аж до кістяка" і в такий спосіб – суті предмета або явища.

Так, костюми до опери "Турандот" – Кат, китаєць, Колаф – дивовижно поєднують у собі скульптурну статуарність, навіть монументальність і внутрішню вибуховість, міцний енергетичний "заряд".

Петрицький, можливо, як ніхто із сучасних йому сценографів, увібрав у себе національні традиції українського мистецтва – давні фрески, іконопис, парсуну, лубок, народний примітив. Ця "коренева система" так чи інакше виявляла себе у всіх його роботах, особливо, коли він брався за оформлення класичних творів.

У виставі "Вій" (бурлескній переробці Остапа Вишні) в Театрі імені Франка (режисер Гнат Юра, 1925 рік, Харків), здійсненій у стилі конструктивізму, оголені монохромні конструкції поєднувалися з барвистим, підкреслено умовним декоративним живописом, що нагадував український лубок. Такі ж барвисті бурлескні костюми реальних і фантастичних (смерть, чорт, марсіани) персонажів – все це утворювало святкове народне видовище. Режисер Гнат Юра і художник Анатолій Петрицький створили виставу, сповнену життєрадісного світовідчуття, і не випадково історики театру порівнюють "Вій" франківців з вахтангівською "Принцесою Турандот".

На прикладі творів Петрицького особливо помітно, що ніякі аскетичні канони конструктивізму або інших течій неспроможні вбити в українському сценографі живий темперамент, бурхливу емоційність, живописний хист "композитора барв" – а це є запорукою того, що український авангард не втрачав своїх національних рис.

Коли Олександр Хвостенко-Хвостов закінчував Московське "Училище живописи, ваяния и зодчества", майстерню К. Коровіна, близькі молодого митця не гадали, що через рік-два він стане одним з "найлівіших" авангардистів. І не тільки в сценографії, але й у графіці, декоративному мистецтві. Зате, коли у 1930-х рр. настав час авангардистам "перековуватися" в дусі соцреалізму, коли на оперні сцени повернувся ілюзорний живопис, пишний декоративізм, для Хвостова це "перевиховання" не вимагало зусиль. Коровінська "закваска", традиції "мирискусничества", на яких зростав митець, трималися в ньому міцно.

Але зараз перед нами – Хвостов-авангардист, сміливий реформатор оперної і балетної сцени, борець проти рутинних "традицій", будь-якої "вампуки" та оперної пишноти. Він належав до тих "обраних", хто вмів "бачити музику". Як точно вловив він характер музики (теж, до речі, авангардної) Сергія Прокоф'єва до опери "Любов до трьох апельсинів"! Хвостов вирішує виставу за принципом театру італійської комедії масок, якою вона й була у драматичній казці К. Гоцці. На сцені – імпровізована "площадна" сцена з помостом, східцями, мотузяними драбинами. У певні моменти сцену перекриває "кабалістична" завіса, де художник емблематично у стрімкому вирі зобразив боротьбу зла в образі феї Фата Моргана, і добра – Мага Челія. Ексцентрика, іронія, карнавальна стихія, притаманні музиці С. Прокоф'єва, присутні і в ескізах Хвостова. Сам композитор сказав якось, що в його опері "сміх звучить в музиці як реально зафіксовані, матеріалізовані у звучанні емоції". А хіба не звучить цей сміх у малюнках Хвостова?

В ескізах до балету "Червоний мак" Р. Глієра зіткнулися три різні стихії – біло-голубий з червоним світ революційних моряків, похмуро-гротесковий "капіталу", світ соціальних контрастів – у костюмах капіталістів і кулі, і барвистий, яскравий та водночас надзвичайно витончений світ Тао-Хоа, в якому проступають декоративні мотиви китайського народного мистецтва.

Роботи Хвостова позначені артистизмом і віртуозністю. Іноді в них певна недомовленість, здається, що створені вони на одному подиху, одним помахом

олівця або пензля. Барвисті, легкі, "танцювальні" костюми до "Червоного маку" особливо яскраво звучали на тлі декорацій – монохромних, лаконічних, створених за принципами конструктивізму.

Борисові Косарєву судилося прожити довге (без малого сто років) плідне творче життя. Ще кілька років тому він був і нашим далеким попередником, класиком, і нашим сучасником. З ним можна було поспілкуватися, поговорити про минулі часи й про актуальні проблеми сьогодення. Косарєв – митець великої ерудиції. Він досконало володів формою – лінією, об'ємами, простором, фактурою – всім, чого потребує від художника сценографія. Його твори напрочуд довершені (згадати його знамениті декорації до "Ярослава Мудрого" в Харкові у постановці М. Крушельницького 1947 р.). Але Косарєв – ще й митець веселої вдачі. Про це свідчать подані тут ескізи "мешканців пекла" з феєрії "Марко в пеклі" І. Кочерги (режисер В. Василько, 1931 р.). Сама тема і жанр дозволили "розгулятися" його бурхливій фантазії, перекинути "шкереберть" натуру, поглянути на світ очима дотепника, блазня-фігляра. Ескізи Косарєва надзвичайно виразні, експресивні і є взірцем театрального експресіонізму.

Валерій Шкляєв – один із найталановитіших учнів Вадима Меллера по макетній майстерні театру "Березіль". Йому, першому з її вихованців, ще у 1924 році доручалися самостійні постановки – "Жакерія" Меріме, "Пошились у дурні" Кропивницького, "Король бавиться" Гюго та інші. Сценографічні образи Шкляєва відзначалися композиційною винахідливістю, підкресленою умовністю прийомів, відчуттям стилю. Серія ескізів, експонованих на виставці, стосується вистави франківців "Українські водевілі" ("По ревізії" Кропивницького, "Як ковбаса та чарка" Старицького, "На перші гулі" Васильченка, режисер Гнат Юра, 1933 р.). Це був уже час, коли авангардистські тенденції поступово почали згасати. В шкляєвських ескізах проглядається ще експресіоністична загостреність образу, але гротеск поступається місцем гумористичному забарвленню. Прикмети селянського побуту поступово повертаються на сцену, особливо в костюмах. Шкляєв – експериментатор і аскет – виступає як жанрист і дотепник.

Ескізи костюмів Костя Єлеви до п'єси "Б'ють пороги" І. Галюна, здійсненої у 1927 році на сцені Київського театру імені І. Франка (режисер Є. Коханенко), характерні для творчості художників українського авангарду. У ті часи, якщо йшлося про героїку минулого, романтику Запорозької Січі, ця тема трактувалася не інакше як в сатиричному, або, принаймні, бурлескному ключі. Цим авангардисти відкидали романтизм і ностальгічну замріяність художників попередньої епохи, представників українського класично-академічного живопису. В роботах Єлеви багато дотепності, гострої спостережливості, темпераменту. Вони вправно намальовані за допомогою локальних "чистих", відкритих і насичених кольорів. Слід сказати, що серед митців свого покоління Костянтин Миколайович вважався одним з кращих рисувальників.

У 1996 році минуло 100 років від дня народження Івана Курочки-Армашевського. У 1930-ті роки він був досить відомим театральним художником. Протягом останніх 50-ти років ім'я Курочки як емігранта, замовчувалося,

творчий доробок його був під забороною. Тепер його постать відроджується з небуття.

На виставці представлені лише кілька його робіт з чималої колекції, що зберігається у фондах музею. Представник молодшої генерації корифеїв української сценографії Курочка-Армашевський успадкував від своїх вчителів (Меллера, Екстер та ін.) вміння тонко, в дусі національних традицій стилізувати декораційні полотна, перевтілюватися то в хитромудрого блазня, такого собі Іванка-дурника (в яскравих грубувато-бурлескних малюнках костюмів до балету "Блазень" Сергія Прокоф'єва ("Сказка про шута, семерых шутов перешутивших", 1928), то у східного чародія-казкаря (у серії костюмів до опери "Турандот" Дж. Пуччіні, 1928), який так тонко, з бездоганним смаком і винахідливістю стилізує фантастичний світ казки в дусі китайської графіки і старовинних східних мініатюр.

Федір Федорович Нірод – патріарх української сценографії, який, на жаль, уже пішов з життя на дев'яностому році. Понад п'ятдесят років віддав він музичному театрові України. Блискучі інтерпретації світової та української оперної класики, численні балетні постановки принесли Ніродові славу видатного майстра декораційного мистецтва, напрочуд музикального, ліричного, а іноді пристрасно-драматичного. Але тут, на виставці, ми бачимо твори юного Нірода, який ще студентом дебютував у Київському Першому Польському театрі оформленням вистави "Вільгельм Телль" Ф. Шиллера (1930 р.).

Знаючи Нірода останніх років – м'якого лірика й могутнього епіка, важко уявити, що починав він з гострої форми, з конструктивістської чіткості й доцільності у просторово-пластичних рішеннях ("Рабан" В. Вандурського, 1932), з гротеску (на кшталт відомого експресіоніста Георга Гросса) у трактовці сатиричних персонажів ("Єще панська не згінела" О. Скибневського). Але й тоді, виступаючи у незнайомій для нас іпостасі, Федір Нірод був уже напрочуд шляхетним і витонченим митцем, який володіє неабиякою живописною і графічною культурою.

Виставка охоплює творчість названих вище сценографів. Але музей зберігає твори й інших майстрів, які у 1920-ті роки віддавали данину авангардним течіям. Це Георгій Цапок ("Заколот"), Матвій Драк ("Фуенте Овехуна", "Свята Йоанна"), Василь Комардьонков ("Сон літньої ночі"), Борис Ердман ("Бравий солдат Швейк", "Енеїда"), Міліца Симашкевич ("Сава Чалий"), Ніссон Шифрін ("Змова Фієско") і ще чимало ескізів, макетів, малюнків інших митців.

Більшість цих творів у роки шаленої боротьби з формалізмом, коли в музеях за наказом начальства знищувалися роботи авангардистів, у театральному музеї вціліла завдяки науковцям, очолюваним професором П. Руліним, а пізніше П. Долиною. Ризикуючи власним життям, вони утворили таємне сховище, "спецхран", де переховувалися ці твори, які лише наприкінці 50-х – на початку 60-х років були офіційно взяті на облік у фондах і стали експонуватися в експозиціях та численних виставках музею, зокрема зарубіжних.

Твори авангардистів мають незмінний успіх тому, що вони першими серед декораторів поглянули на "проміжну" продукцію – ескіз, проект – як на твір

живопису або графіки, що має самодостатню естетичну цінність і може бути відкритий для широкого показу. Оскільки декорації, як правило, вирішувалися у макетах (найважливішою вважалася організація сценічного простору), а макети майже не збереглися, то на виставці наголос зроблено на ескізах костюмів. З-під пензля великих майстрів ці, навіть робочі малюнки, сприймаються як шедеври, художні пам'ятки епохи Курбаса.

Як же склалася доля митців та їхніх творів? Можна сказати – драматично. Ми знаємо, яка доля спіткала багатьох видатних діячів "розстріляного відродження".

На щастя, митці, з якими ми познайомилися на виставці, в роки репресій фізично вціліли. Але їхні творчі поривання, мрії, пошуки і, зрештою, великий доробок, який вони спромоглися здійснити за півтора десятиріччя відносного плюралізму форм та стилістичних напрямків 1920-х років, – все це з утвердженням тоталітарного режиму у період сталінщини досить швидко обірвалося. Тоталітаризму не потрібен був мистецький плюралізм. Усі течії мали інтегруватися в єдине річище соцреалізму, аби системі, владі легше було керувати, ідеологічно спрямовувати радянських митців, які водночас опинилися на єдиній "платформі". У кожного з них була своя доля, свій шлях. Хтось досить швидко "перевиховався", став до лав соцреалістів, комусь цей вимушений процес дався важче. Але творчої розкутості, своєрідності почерку, яскравої індивідуальності й несхожості їм вже не судилося зазнати, хоча дехто з них пізніше досяг визнання, слави, високих почесних звань, лауреатських медалей і, зрештою, досить вагомих успіхів у прокрустовому ложі мистецтва соціалістичного реалізму.

Щоб не завершувати нашу розповідь на мінорній ноті, скажу, що зусилля авангардистів двадцятих років не були марними. Так званий "сценографічний бум" в українському театрі кінця 1960-х, 1970 – 80-х років (назвати хоча б Данила Лідера та його школу) багато в чому підігрівався ідеями й прикладом мистецького горіння авангардистів років 1920-х. Справа не у формальному наслідуванні (хоч деякі прийоми сценографії набули нового дихання), а у відродженні того духу пошуків, експериментаторства, прориву у "незвідане", якими були сильні герої експозиції театрального музею – сценографи епохи Курбаса.

Діана ЛАБІНСЬКА

"МУЗИЧНЕ" В ТЕАТРІ ЛЕСЯ КУРБАСА[1]

Театр, як і музика, вийшов з ритуалу, обряду, гри. На межі ХХ століття ці колись неподільні мистецтва знову почали шукати своє первинне єство. Через відродження містерії, літургії чи інших форм давнього дійства музика та театр знову поверталися до своїх витоків.

"Мистецтво – площа, на якій звершується наше загальне об'єднання". Ці слова написані Лесем Курбасом у той час, коли думка про перетворення світу силою мистецтва захопила багатьох. Про злиття в єдиному пориванні до космічних сфер мріяв Скрябін. У необхідності єднання сцени та глядача був переконаний Мейєрхольд. Виявом соборності став театр і для Леся Курбаса.

На початку 20-х років разом з Нарбутом, Тичиною, Семенком, Козицьким він організовує товариство, яке стало працювати над створенням справжньої театральної комуни – "акторського монастиря". Курбас захоплюється утопічними ідеями Платона, Кампанелли, Руссо, Сковороди, а з часом у нього визріває філософія Театру-Храму, де глядач встановлюватиме гармонію між собою та Космосом, де він зможе відчути себе часткою безмежного Всесвіту. Магічно-містеріальну сутність театру Курбас знаходить у театрі античної трагедії, японському театрі Кабукі, народних видовищах: його увагу привертають ті прадавні форми, коли мистецтво становило єдине ціле.

"Музика, як ритм, мелодія і звук, малярство, як гармонія ліній і фарб, скульптура, як почуття планомірності, танок, як голос вічно рухливої душі, поезія, як музика почувань – що з цього сміє одкинути актор?.. Мистецтво – єдине і нерозривно-органічне"[2].

Український режисер прагнув створити театр, де б у струнку ансамблі "зазвучали" усі "інструменти" театральної "партитури" – слово, пластика, музика, світло, декорації, грим. Він мислив "як скульптор, творячи найцікавіші мізансцени, відтинаючи все зайве, даючи виразні об'ємні, просторові вирішення; як художник – накреслюючи якусь деталь одним мазком; як композитор – організуючи голосоведення виконавиць в гармонійні акорди і контрапункти; як хо-

---

[1] Друкується за: Лабінська Д. "Музичне" в театрі Леся Курбаса / Діана Лабінська // Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 851–858. *(Прим. ред.).*

[2] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 224.

реограф – примушуючи актрис передавати окремими рухами... найрізноманітніші стани"[3].

Очевидно, Курбас глибоко усвідомлював найсуттєвішу рису найдавніших видів мистецтва – особливе відчуття ритму[4]. Ритм як "принцип, що пронизав усю світобудову... який вніс порядок у передвічний хаос..."[5], – розуміє людина давня. До такого ж розуміння повертається й людина сучасна. Ритм для Курбаса – це шлях досягнення цілісності, принцип гармонії у побудові художнього часу[6]: "Все на світі має ритм. І стіл має ритм, і моя мова, і вітер"; "краса там, де є яскравий ритм"[7]. Нарешті, ритм – це основа, що творить на сцені його театру "триєдність" слова, музики та руху.

Концепція Леся Курбаса народжувалась в один час із ритмічним "вибухом" І. Стравинського, "елементарною музикою" Карла Орфа, ритмізованою прозою Андрія Бєлого, теорією темпоритму К. Станіславського[8].

Андрій Бєлий вважав, що ритм – це "дух музики". Розмірковуючи над основними параметрами часового виміру – метром, темпом, акцентністю, паузами, – Лесь Курбас також розглядав їх як категорії музичні[9]. "Що таке "паузи" в важкі, рішаючі моменти п'єси? Чи це не широке, розбите "grave", набринілі болем акорди"[10].

За цією метафорою стоять принципові для курбасівської театральної естетики положення:

"Треба драматичний твір будувати, як музику. Драматичний твір, як факт, є явище музичного порядку".

"Відділить театр від музики абсолютно здається неможливим, тому що музика основна й типічна для відчуття в часі".

"Сучасний театр – це театр режисера і композитора".

---

[3] Чистякова В. М. З листів до В. В. Гаккебуша / В. М. Чистякова // "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 242.

[4] Великий вплив на його погляди мало вчення К. Бюхера, книгу якого "Робота й ритм" режисер добре знав.

[5] Бюхер К. Работа и ритм / К. Бюхер. – Москва : Новая Москва, 1923. – С. 297.

[6] Тонке відчуття Курбасом стихії ритму виявило себе хоча б у його ритмізованій переробці "Джіммі Гіггінз" Е. Сінклера.

[7] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 37, 56.

[8] "На його думку, *темпоритм* драматичної вистави мусить стати своєрідним "внутрішнім диригентом" для кожного актора.

[9] Сприйняття драматичного театру як явища по суті музичного розкриває й великий сучасник Леся Курбаса Всеволод Мейєрхольд: "Якби мене спитали: який головний предмет на режисерському факультеті майбутнього університету, я сказав би: звичайно, музика. Якщо режисер не музикант, він не зможе побудувати справжній спектакль" (Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте епохи / Т. Левая. – Москва : Музыка, 1991. – С. 18).

[10] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 32.

Своє бачення музичної природи театру Лесь Курбас втілив не лише в теоретичних працях – лекціях та щоденнику. Вони відбилися на акторському, а головне – режисерському аспектах його творчості. Музична стихія пронизувала всі театральні спроби Леся Курбаса. Втім, вона виявляла себе не лише в безпосередній присутності звукової партитури: кожну його виставу сповнювала "метамузика", сила якої формує композицію, керує емоційними підйомами та спадами, народжує довершене художнє ціле.

* * *

Лесь Курбас був обдарованим музикантом. У свій час він здобув піаністичну освіту – виконував твори Шопена, Скрябіна, Рахманінова, Чайковського. Добре читав "з листа", імпровізував. На репетиціях часом брав на себе роль хормейстера. На сторінках спогадів Курбасових сучасників трапляється багато згадок про його обізнаність у царині світової оперної літератури, про зацікавлення музичною драмою Ваґнера. Невипадково й шлях Курбаса-митця почався з його виступів у музично-драматичних виставах Львівського та Тернопільського театрів (1912–1917 рр.), а згодом – і театру Миколи Садовського.

У 1919 році разом із Степовим, Петрицьким та Мордкіним Курбас очолив новостворену "Державну українську музичну драму". До цього періоду належить його досвід у галузі оперної режисури. Він ставить балетні вистави (в одній з яких сам виконує мімічну роль) та опери Лисенка – "Коза-Дереза", "Утоплена", "Тарас Бульба".

У постановці "Утопленої" кожна сцена мала детально розроблений, точно зафіксований малюнок – пластично-хореографічну "партитуру". Виразна пластична "лейттема" характеризувала Панночку; їй контрастувала тема русалок. Коли у музичній фактурі "з'являлись імітаційні звороти... дві лінії танцівниць... розходилися в різні боки... і наспівними рухами створювали своєрідну пластичну імітацію"[11]. Хореографічна поліфонія – від простих імітаційних рухів до складних контрапунктичних побудов – формувала багатопланову образність спектаклю.

Пізніше увагу Леся Курбаса приверне оперета. Тоді, у середині 20-х, він активно включився у дискусію з приводу "легкого" жанру на сцені національного театру, яка саме розгорнулась у тогочасній пресі. Свої погляди на цей новий для української сцени жанр театр Курбаса реалізував у постановках п'єс "Пошились у дурні", "За двома зайцями", "Шпана", "Мікадо". За свідченням критиків, найяскравішою була вистава "Алло, на хвилі 447": тут поруч із ритмами фокстротів зазвучали мелодії коломийок. Це були перші кроки на шляху створення українського ревю.

У 1920 році при "Молодому театрі" відкривається Курбасова Незалежна студія; вона стає справжньою школою майстерності для молодих акторів. Пер-

[11] Станішевський Ю. Шляхами створення українського радянського балету / Ю. Станішевський // Українське музикознавство. – 1977. – Вип. 12. – С. 39–40.

шим і головним пунктом в її роботі поставала робота над словом. "Театр є передусім мистецтвом слова, – писав режисер. – Треба звернути увагу... на слово і звук – два надзвичайно важливі компоненти у фактурі актора"[12].

Віра Курбаса в магічну силу "словозвуку" була надзвичайною. Ще в пору своєї юності, перебуваючи у Відні, майбутній режисер захопився теософським вченням Рудольфа Штайнера, згідно з яким звучання є віддзеркаленням духовного світу.

Філософські ідеї Штайнера стануть вирішальними і для іншого видатного майстра сцени – російського актора та режисера Михайла Чехова. 20-ті роки були для нього періодом активного спілкування з Андрієм Бєлим[13], котрий познайомив його з філософією Штайнера.

Теоретична праця "Техніка актора" – наслідок творчого засвоєння М. Чеховим основних штайнерівських принципів. Чехов був переконаний, що кожен звук – мовний чи музичний – має свій пластичний еквівалент ("евритмічний жест"), здатний "розкодувати" музику, поетичні рядки або навіть прозу. В пошуках найточнішої інтонації він пропонував відпрацьовувати її лише у поєднанні з рухом. Сам Чехов досконало володів цією пластичною мовою: будь-який текст він блискуче відтворював у динаміці свого тіла.

Курбас також практикував подібні вправи. Як згадує актриса "Березоля" Г. Мацкевич, вони проводились на основі одного або кількох слів і мали на меті утворення відповідних проекцій пластичними "фарбами".

Переконаність у великій дієвій силі слова стала наскрізною для всієї творчості Леся Курбаса. Ґрунтовність у підході до цієї справи виявилася у заснуванні режисером двох комісій: з питань голосу і з питань мови. Обидві комісії були відповідальними за якість сценічного мовлення учасників студії[14].

Поряд із музичними заняттями – хором, грою на інструментах, читанням партитур, – студійці працюють над мовним апаратом, вдосконалюють артикуляцію та техніку дихання. Надзвичайно цікаво відбувалися заняття з розробки тембральних градацій голосу, які проводив викладач вокалу Й. Кунін. За його системою, для найбільш точної передачі емоцій актор повинен свідомо керувати своїм голосом, направляючи його у сім сфер (центрів) тіла. "Голос, що посилався в лоб, давав "мозкову інтонацію" – це перша сфера. Друга – в ніс: нудьга, сплін, роздратування. Третя – в горло: лірика, воркування, наївність. Четверта – в бронхи: захоплений романтизм. П'ята – в легені й серце: бадьорий, щи-

[12] Гладишева Г. Мистецтво художнього слова / Г. Гладишева // Український театр. – 1967. – № 2. – С. 27.

[13] У 1924 році М. Чехов інсценізував та виконав головну роль у виставі за "Петербургом" А. Бєлого. Ритмізована проза роману стала яскравою "канвою" для розкриття внутрішньої музикальності цього твору.

[14] Нагадаємо, що тогочасна українська мова проходила етап активного відродження та формування новітньої лексики. В цей час виходять підручники, дослідження з мовознавства. Курбас, включившись у цей процес, пильно стежить за чистотою мови в театрі: назвемо хоча б систематичні заняття з української мови з російськими акторами.

росердний, стверджуючий, відвертий оптимізм. Шоста – у діафрагму, це голос обурення, страждання, тривоги і, нарешті, сьома сфера... в самий низ живота: трагічне звучання пристрасті, зненависті, гніву, нестримного болю”[15].

Численні експерименти у Курбасовій студії були скеровані на розкриття у словесному матеріалі його звукової суті. “Первісна поезія – явище музикальне, слухове... – писав режисер. – Раціоналізм (зміст говореного) і типографія (писання поезії) убили музикально-природне начало поезії”[16].

Власне, уся історія музично-поетичного мистецтва – це історія стосунків між словом та музикою – від повного їх відокремлення до спроб знову поєднати ці давні мистецтва. На зламі XIX–XX століть поезія й музика у прагненні до своїх першоджерел знову пішли назустріч одне одному. Розмовні інтонації надзвичайно тонко та різноманітно втілились у вокальних партіях оперних персонажів Мусоргського та Даргомижського (“Одруження”, “Камінний гість”); пізніше вони зазвучали в романсах Метнера, Танєєва, Аренського, Лисенка, Степового[17]. Шукав зв’язок між мовою та музикою і європейський експресіоністський театр. Результатом його пошуків стала манера sprechgesang (“словоспів”): її зразки знаходимо у творчості композиторів нововіденської школи (“Місячний П’єро” Шенберґа, “Воцек” Берґа).

У ті роки виникає жанр мелодекламації – читання поезії під музику. Показово, що в 1925 році при Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка був заснований “Театр читця” (керівник – Й. Кунін). У театрі працювали над речитативним багатоголоссям. Виконавці – сольно та ансамблево – виголошували вірші сучасних поетів (Семенка, Тичини, Плужника, Зерова, Драй-Хмари, Рильського, Бажана), максимально наближаючи віршовану мову до співу.

У цьому руслі рухалася й думка Леся Курбаса. Український режисер відчував глибинну звукоритмічну спільність словесного та музичного і був переконаний у можливості їх поєднання[18].

Великого значення у Незалежній студії надавалося вихованню пластичної культури. Перетворення актора на “розумного арлекіна”, що віртуозно володіє своїм тілом, також стає одним із принципових курбасівських положень. У студії викладали ритміку, основи балету, фехтування, акробатику, опановували систе-

---

[15] Авдієва І. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки / Ірина Авдієва // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 250.

[16] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 36.

[17] По-іншому музично-поетичну єдність реалізовували поети-символісти – Бальмонт, Сологуб, Мережковський, Сєвєрянін. Чудовий звукопис їхніх поезій досягався чуйним ставленням до слова, вслуховуванням в його ритмічну структуру, підвищеною увагою до колористики. Особливою була навіть манера виголошення віршів, цілком відмінна від манери реалістичної: вона незмінно підкреслювала метричне “дихання” поезії, відтісняючи на задній план її змістовну форму.

[18] У контексті сказаного закономірним здається виникнення у 20-х роках інтонаційної теорії музикознавців Б. Асаф’єва та Б. Яворського, а також осягнення проблем звукомови сучасною лінгвістикою (праці О. Потебні, Л. Щерби, Б. Ейхенбаума).

му французького балетмейстера та теоретика естетичної виразності людського тіла Дельсарта.

Учні студії вивчали давньогрецьку скульптуру, що часом перетворювалась на матеріал для наслідування поз, міміки, жестів. Так, наприклад, виглядав побудований за мотивами античних скульптур етюд під назвою "Ревнощі":

1-й кадр. *Вона* зібгалась у клубочок, читає потай якогось листа.

Він стоїть, нахилившись над нею, заглядаючи в те, що вона ховає.

2-й кадр. *Він* з силою підняв її і повернув обличчям до себе.

Вона стоїть прямо, безвладно опустивши руки.

3-й кадр. *Він* застиг у німому запитанні, пильно вдивляючись у неї, шукаючи відповіді.

Вона відвернула голову, знітилась, не витримавши його погляду.

4-й кадр. *Він* усім тілом відкинувся назад – страшна догадка пройняла його, наче вогнем.

Вона зігнулась, низько схиливши покірну голову.

5-й кадр. *Він* гнівно підніс караючу руку.

Вона впала до його ніг, благаючи прощення[19].

(Надзвичайна рельєфність – навіть певна утрованість – пластики у поєднанні з лаконічним просторовим рішенням ніби "оголює" ритмічний "скелет" етюду, окреслює його часові акценти).

Керуючи навчанням, Мордкін та Ніжинська шукали нових засобів експресії, прагнули розширити поняття танцю. Так у творчій лабораторії Незалежної студії стверджувала себе – вперше на українській сцені – пластика модерного балету. Рух візуалізував свою внутрішню "музику", жест наслідував лінію музичної фрази, тіло починало "співати", наповнюючи сценічний простір обрисами примхливої пластичної "мелодії". Такий "омузикалений" рух гармонійно поєднувався зі словом, внутрішній сенс якого – також музика.

* * *

"Едіп-цар" Софокла був першою реформаторською виставою режисера. У період роботи над нею в театрі поглиблено вивчали культуру давньої Еллади, закони віршованої мови, пластичні мистецтва. Тоді – а це був 1918 рік – вперше в історії українського театру на сцену вийшов античний хор. Хор поставав як величний, підкреслено скульптурний образ-символ – своєрідний пластичний коментар сценічної дії та творець узагальнень найважливіших, філософських моментів твору. І саме хор творив "музику" усієї вистави: "Музики у постановці не було, але вистава була надзвичайно музикальною за своїм внутрішнім рит-

[19] Мацкевич Г. Курбас у студії театру / Ганна Мацкевич // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 250.

мом, музикою в голосоведенні й пластиці”[20]. Справді, в “Едіпі” “звучала” музика голосу та музика тіла.

В інсценізації трагедії Софокла Лесь Курбас дотримувався тієї кількості хористів, яку використовував давньогрецький театр (12–14), і подавав їх як єдиний організм, що розмовляв та рухався синхронно. Для побудови цілісної тканини спектаклю актори відточували текст п’єси під метроном, досягаючи тим самим узгодженості у ритмі почуттів, динамізму й граничної виразності слова. Кожен мав відчути себе інструментом в утворенні звукового ансамблю, самостійним голосом у поліфонії цілого. Емоційні сплески жіночого хору урівноважувалися стриманістю чоловічої його частини: “Гордощі родять тирана... Гор-до-щі”, – скандуючи кожен склад, декламував чоловічий хор; “...родять тирана”, – підхоплював жіночий. “...Гор-до-щі”, – знову вступав чоловічий.

Звукова партитура видовища природно поєднувалась із пластикою стилізованого під барельєфи хору – кожній хоровій репліці відповідав певний жест[21]. “У ритмі декламації хор симетрично коливається, ділячись по четверо, по двоє, беручись за руки... то наближається до рампи, то відходить від неї в глибину сцени... розгортається і витягується в одну лінію”[22].

Музично-ритмічний синкретизм “Едіпа” був багато в чому зумовлений просодичною основою гекзаметра: подовжене звучання голосних підказало режисерові ту форму сценічного синкретизму, при якій поезія творила гнучкий “малюнок” рухів, а мовлення майже уподібнювалось до співу.

Величезним тріумфом “Молодого театру” стала постановка “Гайдамаків” за поемою Шевченка. Вона здійснила справжню революцію на українській сцені. Хоровий план, вже знайдений в “Едіпі”, тут вперше був трансформований через суто національну традицію.

Прем’єра відбулася у 1920 році на сцені Київського оперного театру. Музичне оформлення належало Р. Глієрові[23].

Глієр часто бував на репетиціях, обговорюючи з режисером музичне втілення мізансцен. У своїх спогадах композитор зазначав, що сценічні образи поставали перед Лесем Курбасом як образи музичні; він прекрасно орієнтувався у законах композиції, а головне, вимагав точного відтворення художнього задуму,

---

[20] Василько В. С. У “Молодому театрі” / В. С. Василько // “Молодий театр”: Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 215.

[21] Додамо, що звуковий простір п’єси був проникнутий багатою “шумовою” гамою – стогонами, шепотом, вигуками, зітханнями. Її доповнювали чудові декорації А. Петрицького та різноманітні світлові ефекти.

[22] Чечель Н. Українське театральне відродження : Західна класика на українській сцені 1920–1930-х років: проблеми трагедійності вистави / Н. Чечель. – Київ : Наук. думка, 1993. – С. 35, 38.

[23] Партитура складалася з інтродукції, оркестрових номерів до кожної сцени, сольних партій Яреми та Кобзаря й заключного хору. Крім власних номерів, Глієр використав фрагменти творів М. Лисенка та К. Стеценка. Диригував оркестром учень Глієра Н. Пруслін. Він же був і автором музики до фінальної сцени вистави.

засуджуючи так звану ілюстративну музику: "Музика в театрі повинна мати місце постільки, поскільки вводить або допомагає ритмові п'єси чи сцени. Музика для "настрою" з загальним moll або dur характером – це шарлатанство"[24].

Центральним персонажем драми був хор "Десять слів поета" – десятеро однаково одягнених дівчат. Хор трактувався Курбасом надзвичайно багатопланово: то "нервовий організм, тонко реагуючий на кожний рух душі... то холодний безпристрасний обвинувач, то пророк майбутнього країни і народу, то... розповідник далекого минулого, то гострий полемік сьогоднішньої злоби дня"[25].

Висока майстерність у володінні мовою і пластикою хористів робила органічними переходи від однієї сцени до іншої – від зажури до пристрасності, від лірики до трагедії, від статики до могутнього динамічного наростання. Рухи акторів чітко узгоджувались із загальним темпоритмом вистави. Прискорення дії у масових сценах супроводжувалось рвучкістю рухів та напруженим голосоведенням. Плавні лінії тіла у поєднанні з м'якими інтонаціями голосу переважали у сценах елегійних. Пластична "партитура" наочно підкреслювала й смислові паузи: зупинялася музика – і люди завмирали у своїх позах. Символічна пластика людських постатей "звучала в унісон" з музично-емоційною хвилею п'єси.

Музика буквально сповнювала сценічну фактуру. Вона відчувалася у співучості вимови, звукових crescendo чи diminuendo, текстових повторах та своєрідних "відлуннях":

Черниця: Не журися.

Хор (мов луна): Не журися.

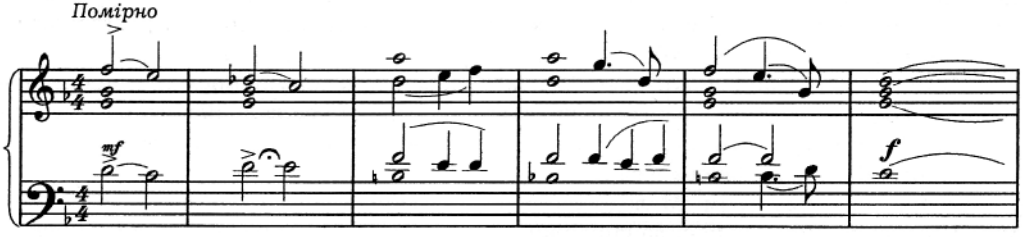
Черниця: Сподівайся.

Хор (мов луна, але тихіше): Сподівайся.

Черниця: Та Богу молися.

Хор (зовсім тихо): Та Богу молися.

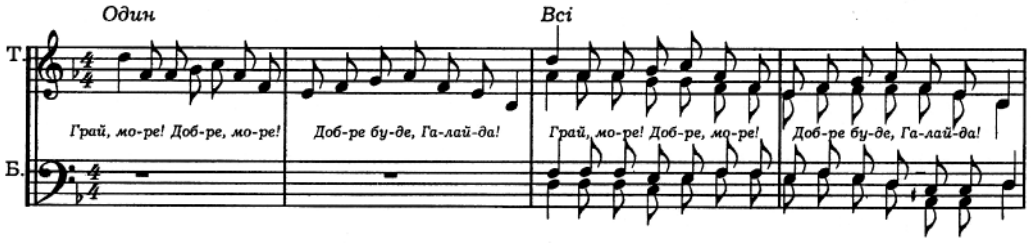
Останній фрагмент "Гайдамаків" будувався як номер суто музичний. Після оркестрового вступу:



на кону з'являлися "Десять слів поета". Погойдуючись у такт музики, вони співали:

[24] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 33.

[25] Свідчення Л. Дубовика. Цит. за: Довбищенко Г. На сцені "Гайдамаки": до 175-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка / Галина Довбищенко, Микола Лабінський. – Київ : Мистецтво, 1989. – С. 60.



На мінорно забарвленому тлі звучав текст “Грай, море! Добре море! Добре буде, Галайда!” Окрім цього, внутрішнє протиріччя було закладене в самій музиці: плачові інтонації в партії оркестру контрастували з козачковою жанровою основою хорового наспіву. Музичний зміст цього епізоду підсилював складний психологічний підтекст фіналу.

В цілому прийом контрастів виявився одним із провідних у драматургії “Гайдамаків” (найбільш вражаюче він був застосований у сцені поховання дітей, коли трагічний монолог Гонти відтінявся веселим танцювальним наспівом). Ритмічні чергування контрастних епізодів визначали пульсацію театрального дійства, диктували кольорову й музичну динаміку всієї вистави.

Відчувши у поемі масштаби грецької трагедії, Курбас здійснив талановиту музично-драматичну інсценізацію Шевченкового твору. Внутрішній музикальний потенціал цієї вистави розкривався не лише через наспівність віршованого слова Шевченка та народно-пісенну природу глієрівського оформлення. Насамперед він виявляв себе у розробці хорового плану, у єдності пластичного та звукового малюнків, у ритмічній логіці, котра стала наскрізним прийомом Курбасової режисури. Звичайно ж, глибоким відчуттям національного був пройнятий і український дореволюційний театр із його надзвичайно сильним музичним струменем, і театр “корифеїв”, який високо підняв культуру сценічного слова. Проте “Гайдамаки” Курбаса постали перед глядачами вже не як “малоросійська драма з піснями і танцями”. Цей спектакль утверджував національні традиції на рівні світового театру.

Праця Курбаса над “Диктатурою” І. Микитенка (1930) була новим етапом у розкритті взаємин між словом та музикою. П’єса, на думку режисера, мала розв’язати проблему української радянської опери: “Вистава... за характером свого матеріалу примушує звернутися до такої форми, як опера... Це буде музичне видовисько, в якому драматична мова інтонується таким чином, що інколи вона може переходити в буквальні музичні інтервали. Використовуємо музику. Де можна, дамо хор. Сприйняття буде більш оперове, аніж драматичне”[26].

---

[26] Верхацький М. Скарби великого майстра / Михайло Верхацький // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 315.

Музика до "Диктатури" (композитор Ю. Мейтус[27]) була надзвичайно різноманітною, відтворювала урбаністичні звуки міста (рух поїзда, шум заводу), зображувала звучання навколишнього світу (спів півня, кашель). Окрім усіляких натуралістичних виявів, вона мала й власні – суто музичні – функції. За свідченням Ю. Мейтуса, оркестровий супровід лише зрідка дублював те, що відбувалося на сцені. Частіше він виглядав як своєрідний контрапункт, додаткова сценічна барва. Кожного персонажа змальовувала своя інструментальна лейттема. До того ж архітектоніка картин підпорядковувалась композиційним законам музичних форм[28].

Найважливішим був для Курбаса пошук "омузикаленого" слова: "Вся проблема у винаході речитативу... говорити треба, щоб голосівки були широкі... від широкої голосівки до співу дуже близько", – читаємо там же, у спогадах М. Верхацького. Курбас вважав, що побудований на українській ладовій основі речитатив стане у майбутньому основним елементом оперного мистецтва. До речі, деякі з вокальних партій своїх героїв Курбас складав та фіксував у нотах самостійно[29].

Поділяючи героїв на два конфліктуючі табори – куркулів і пролетаріат – режисер та композитор протиставляли їх і в музичному плані. Вирішено це було досить несподівано. Реальна мова пролетаріату контрастувала з алегоризованою мовою-співом куркулів; вокальні форми ставали, таким чином, узагальненнями певних соціальних типів[30]. Життєву силу молодого пролетаріату втілювали цілком реалістичні інтонації; натомість, спів перетворився на вияв класового знесилля куркулів ("Жебрак, старець, прохає милостині липі співаючи...")[31].

Отже, "Диктатура" І. Микитенка, поставлена Лесем Курбасом, стала справжнім вокально-речитативним музичним дійством і наблизилась до принципів синтетичної театральної вистави, що було мрією багатьох музикантів різних часів.

* * *

Підбиваючи підсумки, відзначимо, що розвиток Курбасового театру відбувався паралельно з розвитком режисури Мейєрхольда, Таїрова, Комісаржевсь-

---

[27] На жаль, партитура (а вона нараховувала близько 400 сторінок) вважається сьогодні втраченою, тому подальший виклад спирається лише на свідчення самого Курбаса та спогади сучасників.

[28] І картина – сонатна форма; ІІ картина – тричастинна форма АВА; ІІІ картина – 6 прелюдій; ІV картина – АВА; V картина – тема й 12 варіацій.

[29] Цікава паралель: окремі документи, пов'язані з французьким театром доби класицизму, свідчать про те, що Расін диктував своїм акторам інтонації, які сам записував у вигляді нот. На цих інтонаціях вчився Люллі: речитативи його опер – не що інше, як "озвученння" декламації акторів драматичного театру.

[30] Узагальнення вносила й сценографія В. Меллера. Вона застосувала рухомі планшети, які дозволяли подавати акторів піднесено і навіть метафорично.

[31] Гладишева Г. Мистецтво художнього слова / Г. Гладишева // Український театр. – 1967. – № 2. – С. 28.

кого, європейського театру 20-х років. Але при всій причетності до сучасного йому театрального досвіду театр Леся Курбаса мав своє власне обличчя. Його неповторність – у глибокому національному корінні, давні джерела якого дали поштовх для народження нового синтетичного мистецтва. Відмовившись від штампів провінційного етнографізму, оновивши репертуар, впровадивши закони ритмічної узгодженості всіх сценічних компонентів, Курбас підняв українську сцену на новий рівень. Він створив модель театру, в якому об'єдналися слово, музика і рух, а музично-ритмічне начало набуло концепційного значення.

10 липня 1920 року Курбас записав у своєму щоденнику: "Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи – релігійного акту... Воно – могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття в вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр – храм, хоч усякі будуть молитви в ньому".

Лариса БРЮХОВЕЦЬКА

ЛЕСЬ КУРБАС І УКРАЇНСЬКЕ КІНО[1]

З винайденням фотографії як механічної фіксації видимої реальності розпочинається радикальне зрушення у живописі й скульптурі, які поступово поривають із реалізмом і виражають суб'єктивне сприйняття реальності митцем, що й становило суть модернізму. А з появою кіно аналогічне відбувається в мистецтві театру, який так само починає дедалі рішучіше відмовлятися від реалізму (натуралізму) заради модерністичних практик. Тотальні революційні зрушення на зламі XIX–XX століть (соціально-політичні, художньо-естетичні), "своєрідний терор лівого радикалізму", за влучним визначенням Івана Дзюби[2], також впливали на мистецтво XX століття. Щодо театру, то чітко й остаточно реалістичний і модерністичний театри розмежуватися не могли, адже перший теж розвивався, прагнучи максимальної природності, акцентуючи на особистості митця – режисера та актора. Кіно ж у ранній період нерідко являло собою зафільмовані вистави і тільки через два десятиліття було усвідомлено його специфіку.

Саме модернізм, який утверджувався в європейських театрах, в тому числі віденських, і формував естетичні смаки Леся Курбаса та його розуміння театру. Серед його найсильніших вражень була гра австрійського актора Йозефа Кайнца, чиї "психологічні імпульси матеріалізувалися у підкреслено виразному сценічному жесті і слові", і вистави Німецького народного театру, і драматургія Й. Нестроя з ідеєю "подолання побутовізму через іронічне ставлення до нього" – все це ретельно дослідила Ірина Волицька[3]. Однак не згадуючи кіно. А тим часом Курбас не міг оминути увагою кінематограф і як режисер-філософ обидва ці мистецтва трактував саме як діалектику згаданих взаємин: "Без перетворення сучасний театр робиться зайвим. Його цілком заступає кіно. Він перестає виконувати свої функції. Театр розвивався до натуралістичного свого стилю, наскільки його можна назвати стилем, розвивався, наче підходячи до кіно. Підійшов до кіно, передав йому свою фактуру, кіно понесло її далі, і почуває себе дуже добре й на місці. (Монтаж шматків із життя.) Але тепер він почав шукати своє справжнє обличчя: те, що треба було в розумінні його шматочків життя, це

---

[1] Друкується вперше. *(Прим. ред.)*.

[2] Когда мы его похороним // Две Руси. Украина Inkognita. – Киев : Украинская пресс-група, 2004. – С. 366.

[3] Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса (проблема формування творчої особистості) / Ірина Волицька ; [ред. Марія Горбаль]. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1995. – С. 20–44.

передали кіно”[4]. Ці слова, сказані 1925 року, підтверджують тезу: саме кінематограф, який узяв на себе фіксацію реального життя, здійснивши “реабілітацію фізичної реальності” (за висловом Зігфріда Кракауера), і сприяв виробленню театром власної мови, що чітко усвідомлював і до чого прагнув Курбас.

“Міцний фундамент під театр 20-х років”

Ні в кого не викликає сумніву, що свою енергію і талант Курбас віддав театру, тож тема “Курбас і кіно” наче й не дуже репрезентативна і місце її – на маргінесі творчої біографії майстра, адже у його насиченій біографії роман з кінематографом був лише коротким епізодом. Та, по-перше, у митця такого масштабу кожна робота заслуговує найпильнішої уваги. По-друге, уваги заслуговує й те, як кіно вплинуло на Курбаса-режисера (динамізувало сценічну дію, спонукало використати його як елемент театральної режисури), і те, як театр Курбаса вплинув на українське кіно.

Перш, ніж перейти до фільмів Курбаса, спробуємо зрозуміти мотивацію його кроку, бо кінематографічну спадщину не можна відривати від театральної, тож досліджувати необхідно комплексно в контексті того періоду, тобто першої половини 1925 року.

Чи не парадокс: самовідданий служитель Мельпомени, цілковито поглинутий театром, на певний час стає заручником кіно. І чому заради фільмування жертвує своїм часом, роботою в театрі? Зі спогадів сучасників Курбаса вимальовується дві причини: перша – подиву гідна активність Курбаса, його працездатність і широкий спектр творчих зацікавлень у різних видах і жанрах театру. Друга – брак українських лідерів у кіно.

Так сталося, що старт “Березоля” – масштабно і з розмахом закроєного Курбасового дітища (в березні 1922 року Курбас заснував Першу театральну майстерню, до якої в наступні два роки додалося ще п’ять, і не тільки в Києві, а й у інших містах), збігся в часі з подією кінематографічною: 13 березня того року було засновано ВУФКУ (Всеукраїнське кінофотоуправління). Обидві події стали визначальними для українського театру і кіно.

Творча активність Леся Курбаса, як і українське культурне відродження загалом, стала можливою завдяки українізації, яка у свою чергу була поступкою більшовиків перед позицією українських партійців, що прагнули національної автономії. Та й у 1920-х роках, коли ще на більшовицькому олімпі точилась боротьба за владу, зберігалась помірна лояльність до колишніх учасників визвольних змагань.

Про масштабні задуми Леся Курбаса читаємо в Олександра Дейча: “Повернувшись з Москви, я не впізнав Курбаса. Він бурлив енергією. Згусток енергії й волі! І такі задуми!”[5] Йшлося про заснування Єдиної всеукраїнської театральної

---

[4] Курбас Л. Протоколи засідань режисерського штабу “Березоля”. Протокол № 33 / Лесь Курбас // Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 455.

[5] Дейч А. Человек, который был Театром / Александр Дейч // Лесь Курбас : статьи и

академії. На її факультетах мали народжуватися театри – драматичні, оперні, сільські, дитячі, пересувні, малих форм, масових видовищ. Передбачалось відкриття студій (танцю, пантоміми, фізкультури, декламації), музеїв (театрального, музичних інструментів, старої української книги, живопису і скульптури), шкіл (школи нових драматургів, інституту української режисури), бібліотек (зібрання світової літератури українською мовою), до перекладної справи передбачалося долучити українських письменників, які знають мови і люблять театр". "Мені здається, – продовжує О. Дейч, – взагалі Курбасом володів у ті роки не стільки дух реформаторства, як це прийнято вважати, скільки дух засновництва"[6]. Курбас узявся формувати український театр, дбаючи про фахову освіту, про розширення світогляду, про вихід українського мистецтва з ізоляції, спричиненої колоніальним статусом України в російській імперії. І хоча всеукраїнської театральної академії засновано не було – Курбас читав лекції і навчав майстерності в процесі театральної творчості – цим його досвід також унікальний.

У європейському культурному житті театр відігравав величезну роль: Німецький театр у Берліні, Дагмар театр у Копенгагені, "Вільний театр" у Парижі, "Незалежний театр" у Лондоні, "Театр Еббі" в Дубліні, "Інтимний театр" у Стокгольмі – всі вони досягли великих успіхів в інституційному і культурному сенсах, приваблювали до себе майстерністю, новаторством, сміливими пошуками, стали знаковими на зламі XIX–XX століть. У театрі посилювалась роль режисера, театр оновлювався також завдяки новій драматургії (Ібсен, Стріндберг, Гауптман, Єйтс, Метерлінк, Чехов).

Курбас мав природне бажання домогтися світоглядно-естетичних змін, орієнтуючись на театр європейський, з яким був добре обізнаний, зокрема з творчістю німецьких драматургів-експресіоністів (про них стаття Курбаса в "Музагеті", він переклав і поставив "Газ" Кайзера). Зрештою, поетичний девіз театральної революції Курбаса – рядки Бйорнсона Бйорнстерна "Я вибираю березіль..." – це заклик до постійного оновлення і відродження. Перефразовуючи твердження Луї Жуве, можна сказати, що для Курбаса мистецтво режисури було тоді не тільки професією, а й здатністю реагувати на нові вимоги[7].

Театральна естетика Курбаса розвивалась динамічно. У 1922–1923 рр. він приголомшив своїх учнів, молодь "Березоля", закликом відділення фактури від людини і механізації тієї фактури, тобто тіла актора – закликом суто конструктивістським. У наступному сезоні тривало зближення з конструктивізмом та експресіонізмом. Ці захоплення Курбаса дослідники пояснюють потребою "стрибка, ривка навздогін за лідерами, засвоєння вже відкритих іншими мистецьких

воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие / [сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк]. – Москва : Искусство, 1987. – С. 185.

[6] Там само.

[7] Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : у 3 т. / Дж. Л. Стайн. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003. – Т. 2 : Символізм, сюрреалізм і абсурд / пер. з англ. Н. Козак. – С. 126.

територій”[8]. Щодо радянського “лівого” мистецтва, то Курбас доволі швидко ставить під сумнів або й відкидає його помилки, називає їх “алхімічними винаходами”, висміює пролеткультівські наміри. Його освіченість, знання європейського театру не дозволяють відкидати культурні надбання і творити якесь штучне мистецтво з нуля.

Спектакль, який, на думку Бажана, ознаменував собою новий етап не тільки в творчості Курбаса, а й у розвитку українського радянського театру, – “Джіммі Гіггінс” з Амвросієм Бучмою та Йосипом Гірняком (два актори грали в чергу) в головній ролі. Ця вистава, здійснена 1923 року, цікава в контексті нашої теми, адже вона безпосередньо пов’язана з кінематографом. Курбас увів у неї кінематографічні епізоди (масові сцени, вибух на заводі), вдало вибудував переходи від екранної до сценічної дії. “Курбас, – пише Валеріан Ревуцький, – уперше в українському театрі використав кіно, за допомогою якого переносив дію і персонажів з сцени на екран і навпаки. Режисер обмежувався тільки елементами зовнішньої подібності в гримі, наприклад, у Джіммі високе чоло й густі вуса, бо перехід зі сцени на екран робився при допомозі однієї кінострічки. Та сама кінострічка служила у виставах, незалежно від того, хто грав, – Бучма чи Гірняк”[9]. Згадував про кінематографічні моменти вистави і кінорежисер Олексій Швачко: “До будинку, де жила сім’я Гіггінса, поспішає Джіммі. Раптом у будиночок влучає бомба. Вибух, дим, вогонь. Схопившись за голову, Джіммі біжить повз руїни і кричить... Це на екрані. Та ось екран гасне, освітлюється сцена – з глибини її біжить з несамовитим криком Джіммі”[10].

Вмонтовані у виставу фрагменти, спеціально зняті на кіноплівку заради посилення впливу театральної дії засобами кіно, Курбас застосував вперше в історії театру. Значення цієї зустрічі театру і кіно важливе як експеримент.

Не можна не згадати, що вистава дала творчий імпульс кінематографістам і 1928 року на Одеській кінофабриці ВУФКУ режисер Георгій Тасін поставив фільм “Джіммі Гіггінс” з Амвросієм Бучмою в ролі американського робітника. “...Незугарна й трагічна в той самий час постать цього пролетаря, солдата, бійця й мученика набуває у виконанні Бучми якоїсь особливої людяної теплоти і надлюдської часом величі. М’який гумор, трагічна глибина, ніжна лірика, самовіддана віра в ідею, дитяча кострубатість й урочиста мужність – ось ті пензлі, якими Бучма малював свого Джіммі Гіггінса” – писав рецензент фільму[11].

Елементи кіно дослідники виявляють також у виставі “Макбет” (1924). Написи на білих площинах 4×4 метри (так звані рухомі, або літаючі щити з написа-

---

[8] Бобошко Ю. Духовна спадщина Леся Курбаса / Юрій Бобошко // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 22.

[9] Ревуцький В. Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська / Валеріян Ревуцький. – Нью-Йорк : Слово, 1985. – С. 25.

[10] Швачко О. Спогади про незабутнє / О. Швачко // Крізь кінооб’єктив часу : спогади ветеранів українського кіно / передм. Івана Корнієнка. – Київ : Мистецтво, 1970. – С. 59.

[11] Бучма – Джіммі Хіггінс // Кіно. – 1928. – № 9. – С. 14.

ми) викликали аналогію з екраном, яка ще більше посилювалась, оскільки вони то піднімались, то опускались, тобто з'являлися, немов титри в німому фільмі.

І ще раз, уже в харківський період, Курбас використає у своїй виставі кіно, причому не тільки як демонстрацію на екрані, а й в оперуванні простором – йдеться про "Диктатуру" за твором І. Микитенка, виставу, яка була новим словом у режисурі. Ще раз пошлемося на Валеріана Ревуцького: "У виставі режисер використав усі театральні засоби: музику, кіно, динамічне, рухливе оформлення сцени (рухалися заводські будівлі, бідняцькі хатини селян, долівка сцени складалася з семи пляншетів, що підіймалися догори й опускалися донизу). Музичне оформлення імітувало ритм праці та руху заводу, бігу потягу та звуків вечірнього села"[12]. Йдеться про ілюзію реальності, легкість в оперуванні простором, які театр узяв з кінематографа.

Лесь Курбас знімає фільми

До історії українського кіно увійшли три фільми, поставлені Курбасом на Одеській кінофабриці. За радянських часів історики кіно власне самим цим фактом і обмежувалися. Несміливу спробу вийти за його межі зробили автори першого тому "Історії українського радянського кіно. 1917–1930", де з ідеологічно вивірених позицій дали трафаретну за тих часів оцінку режисеру тих фільмів: "У своїй діяльності керівника "Молодого театру", мистецького об'єднання "Березіль" (1922 р.) Л. Курбас прагнув до оновлення сценічних форм. Еволюція мистецьких поглядів режисера, що пройшов крізь захоплення експресіонізмом, символізмом, конструктивізмом, відбиває реальну складність розвитку радянської культури початку 20-х рр. І хитання митця, який, борячись проти театральної рутини, відходив від реалістичних традицій"[13]. Як відомо, радянський театр і кіно мали творитися за єдиним методом соціалістичного реалізму, а тому інших методів Курбасові не вибачили. Натомість його сатиричні стрічки, які не збереглися й ніхто не може їх побачити, історики українського кіно вписали в парадигму більшовицької ідеології. "Спрямувавши сатиричний вогонь на служителів церкви"[14] – це про "Вендетту". "Політичний памфлет, спрямований проти правлячих кіл Англії і безпосередньо проти лідера лейбористів"[15] – про "Макдональд".

А що ж було в українському кіно тоді, коли туди прийшов працювати Курбас? 1924 рік був переломним – якщо попередні шість років повсюдною була практика агітфільмів, плакатності, то на другий рік існування ВУФКУ вже почали знімати повнометражні фільми для широкого прокату, використовуючи сюжети зарубіжної літератури, адаптуючи їх до теми світової революції. Ста-

[12] Ревуцький В. Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська / Валеріян Ревуцький. – Нью-Йорк : Слово, 1985. – С. 49.

[13] Історія українського радянського кіно : у 3 т. / редкол.: Т. В. Левчук (голова) [та ін.]. – Київ : Наук. думка, 1986. – Т. 1 : 1917–1930. – С. 98.

[14] Там само.

[15] Там само. – С. 99.

вили їх режисери старої формації або ж колишні бійці більшовицьких фронтів, – і ті й ті належали до культури російської. ВУФКУ гостро потребувало творчих кадрів.

У спогадах про Курбаса, виданих в Москві російською мовою, та у книзі "Березіль"[16] Микола Лабінський подав короткий літопис життя і творчості Леся Курбаса, з якого видно: від 3 квітня 1924 по 20 січня 1925 року в театральній діяльності Курбаса виникає пауза, практично відсутні його тексти, які б датувалися цим часом. Саме тоді Лесь Курбас працює на Одеській кінофабриці ВУФКУ. З літа 1924 по січень 1925-го він зняв три короткометражні фільми: "Вендетта" ("Око за око") за участю Василька, Шагайди, Гірняка, Бабіївни, Пилипенко, Бучми; "Макдональд" ("Пригоди Макдональда, або історія однієї угоди"), ролі виконували: Бучма (Макдональд), Василько (англійський король), М. Ляров (бізнесмен), Долина (англійський кореспондент), Перегуда (американський кореспондент). У грудні 1924 – січні 1925 Курбас зняв "Арсенальці" ("Червоний Арсенал"). Загальний обсяг трьох картин – це повнометражний фільм, знятий практично за 7 місяців. До кінематографічної спадщини Курбаса М. Лабінський відносить також кінокадри до вистав "Джіммі Гіґґінс" (1923) та "Диктатура" (1930).

Перехід Курбаса в кіно став несподіванкою для березільців. Та й сам Курбас не планував займатись кінематографом. Його вмовили, і вмовляли саме тому, що він був не тільки талановитим режисером, а й блискучим організатором.

Було це 1924 року під час травневих гастролей театру в Харкові. "Комісаріат освіти і дирекція Одеської кінофабрики ВУФКУ затратили чимало часу на те, щоб намовить Леся Курбаса зафільмувати кілька кінокартин із своїми акторами. На думку ініціаторів, був уже найвищий час, щоб і ця установа почала "українізуватися". <...> По довгій надумі Курбас рішив включити і цю ділянку в русло мистецьких зацікавлень "Березоля"[17]. Йосип Гірняк, що зафіксував цей факт у своїх спогадах, знімався у найпершому фільмі Курбаса "Вендетта" і з гумором змалював ці зйомки. Він писав також, що Курбас намагався водночас керувати театром, адже у новому сезоні (1924–1925) вони переїхали у приміщення театру Соловцова – найкраще театральне приміщення Києва. "На Середньому фонтані, де ввесь режисерський штаб "Березоля" розробляв репертуарний план зимового сезону, Лесь Курбас після цілоденної праці над фільмами розглядав до пізньої ночі проєкти робіт молодих режисерів і читав лекції з режисури, з питань організації видовищ і допоміжних театрові цехів тощо. Ця неймовірна кипуча діяльність Леся Курбаса на протязі двох років (1923–1924) поклала міцний фундамент під театр 20-х років"[18].

---

[16] Лабінський М. Г. Основні віхи творчого шляху Леся Курбаса / М. Г. Лабінський // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 487.

[17] Гірняк Й. Спомини / Йосип Гірняк ; упорядк. Богдан Бойчук ; [мист. ред. Орест Слупчинський]. – Нью-Йорк : Сучасність, 1982. – С. 204.

[18] Там само. – С. 187.

Про роботу Курбаса в кіно залишив спогади Олексій Перегуда, член його режисерської майстерні. Він був помічником у Курбаса на зйомках, займався адміністративно-організаційними справами, і детально зафіксував процес роботи над фільмами. Перегуда прийшов у "Березіль" після закінчення математичного факультету Київського університету у 1922 році. Після завершення роботи над фільмами Курбаса він залишився в кіно. Його спогади, опубліковані в збірнику "Крізь кінооб'єктив часу", дають уявлення про фільми Курбаса і власне за цими спогадами історики кіно їх і аналізували.

Оператором "Вендетти" був досвідчений Борис Завелєв, і, як пише Перегуда, під час знімання захоплено відгукувався про Курбаса і його роботу над фільмом. "Курбас, не вагаючись, нав'язав з першого дня свою волю, свою естетику операторові Завелєву <...> Зустрівся він з кінематографією 1924 року не як трепетний юнак, котрий не знає, що з ним станеться на невідомих стежках найважливішого з мистецтв, а як повновладний майстер, до того ж громадянин і художник, який знає, що і як сказати, як передати свою думку, вимріяну, обмірковану й пережиту"[19]. Перегуда розповів, як члени знімальної групи, в середині червня приїхавши на зйомки до Вінниці, змушені були сидіти голодні, бо кінофабрика не виплатила грошей, а на слізні телеграми не відповідала. Нарешті телеграма: "Грошей нема. Тримайтесь. Капчинський". І тільки через кілька днів одержали гроші.

Сценарій "Вендетта" вважався антирелігійним (директор М. Капчинський наполегливо рекомендував його Курбасові), але інших сценаріїв не було, зате існувала потаємна думка: якщо фільм провалиться – біда невелика, кошторис мізерний, ризик мінімальний щодо творчих планів режисера та інтересів глядача... Побутова комедія в перекладі на звичайну мову – не смішна комедія. Суспільне значення її не сягало далі естрадного гострослів'я. Але воля Курбаса долала всі перешкоди. Характеристику, яку дав йому Перегуда, дуже влучна: "Привітний зовні, чарівний Курбас мав магічну владу над людьми, особливо над тими, хто з ним зустрічався по роботі. Заперечувати Курбасові не наважувалися навіть актори старшого віку, авторитетні й поважні"[20]. Курбас не приймав сценарій за догму, він придумав зачин фільму: квочка з царською короною висиджує курчат, покотилися два яєчка і з них вилупилися... піп і дяк.

Сценарій "Макдональда" написав Дмитро Бузько – штатний сценарист ВУФКУ. Фільм за жанром був "комічний" з елементами детективу, режисер вдався до складних трюків – тут його яскрава фантазія і почуття гумору поєднувалися з умілим використанням технічних можливостей кіно. "Курбас замислив вирішити цей фільм у формі трюкового детектива з переслідуваннями, гонитвою, з низкою несподіванок, які найкраще доносили основну думку: Макдональд – лялька, яка безпорадно кидається від англійського короля до робітників, від них – до консерваторів, потім – до власників промисловості.

---

[19] Перегуда О. Кінематограф і Лесь Курбас / О. Перегуда // Крізь кінооб'єктив часу : спогади ветеранів українського кіно / передм. Івана Корнієнка. – Київ : Мистецтво, 1970. – С. 41.

[20] Там само. – С. 42.

Даремні надії на нього. Сподіватися чогось позитивного від такої ляльки – марна річ.

І ми поринули в роботу: я – асистент і, за сумісництвом, представник американської преси, Бучма – Макдональд, Василько – англійський король Георг IV, Ляров – бізнесмен, Долина – кореспондент англійської преси. Художник – В. Меллер, оператор – Д. Фельдман. <...>

Дмитро Фельдман оператором не був. Він працював у лабораторії на Одеській кінофабриці, проявляв негативи. Розуміється, він знав апарат і знімати міг, правда, досвіду в нього не було.

<...> Художник Меллер зробив ряд документальних макетів Лондона й Парижа, на які ми, за пропозицією Курбаса, "накладали" масовку, цебто на стрічці, де зняті макети, вдруге знімали масові сцени. <...> Такими експериментами ряснів увесь фільм. Макдональд-Бучма зачіплювався за колеса літака в польоті, стрибав з вікна кількаповерхового будинку, вилазив на паркан тощо. Важко було, ой, як важко! А ще коли зважити, що ці трюки виконував близький друг і товариш Бронек, – так ми звали Бучму, – адже він міг на будь-якому з цих трюків зламати собі, мінімум, ноги"[21].

Після сатиричних, гротескних фільмів Курбас знімає тричастинних "Арсенальців" (сценарій Георгія Тасіна), в якому знімались Амвросій Бучма, Валентина Чистякова, Павло Долина, Семен Свашенко та ін. Він вирішував його як відновлену хроніку справжніх подій. "Історія арсенальського повстання розкривалась через життя і боротьбу робітничої маси, в якій ніби висвітлені образи окремих її представників, – пише історик кіно Георгій Журов. – В картині мав місце рудимент авантюрного сюжету – історія розвідниці і хлопчини-патріота, який, пробравшись по фермах залізничного мосту через Дніпро, встановив зв'язок повстанців з частинами Червоної армії"[22]. Судячи з теми, це був чи не перший крок нової держави до ствердження більшовицької ідеології засобами кіно і створенні міфів героїзму більшовиків у боротьбі за владу, спираючись на факт історії. Повстання більшовиків на заводі "Арсенал" у січні 1918 року в час, коли російське більшовицьке військо стояло на лівому березі Дніпра, було тим фактом. Через чотири роки після Курбаса цю тему у фільмі "Арсенал" втілять автор сценарію і режисер Олександр Довженко й оператор Данило Демуцький, розгорнувши цей факт в історичну фреску, відштовхуючись від подій Першої світової війни, включивши антимілітаристські мотиви й підкресливши суттєвий момент національної приналежності свого героя Тимоша, який кидає ворогам революції: "Я – український робітник. Стріляй!" За позірним героїзмом проступала трагедія народу, який самознищувався через класовий антагонізм.

Микола Бажан, який тоді працював у Харкові у ВУФКУ, пише, що знав про

---

[21] Перегуда О. Кінематограф і Лесь Курбас / О. Перегуда // Крізь кінооб'єктив часу : спогади ветеранів українського кіно / передм. Івана Корнієнка. – Київ : Мистецтво, 1970. – С. 45–46.

[22] Журов Г. Украинское кино / Г. Журов // История советского кино : в 4 т. / под. ред. Х. Абул-Касимовой [и др.]. – Москва : Искусство, 1969. – Т. 1. – С. 573–574.

роботу Леся Курбаса на Одеській кінофабриці. “Не дуже щасливо йому там працювалось. Значною мірою це було викликано рутинністю, відірваністю від процесів росту української радянської культури, а то й недоброзичливістю певних кіл одеських кінематографістів”[23].

“Великий німий” виявився мистецтвом чужим

Починаючи з 1950-х років, про фільми Курбаса пишуть історики українського радянського кіно. І навіть приписали йому ще один фільм. Іван Корнієнко, зокрема, стверджує, що Курбас 1922 року зняв стрічку “Шведський сірник” за А. Чеховим. У першому томі “Історії українського кіно” Курбас також названий режисером цього фільму, але у примітці зазначено: “В існуючих виданнях нема одностайної думки щодо імені режисера фільму “Шведський сірник” (у прокаті йшов під назвою “Дворянське болото”). Ряд дослідників називають постановником Леся Курбаса (див.: Корниенко И. С. Кино Советской Украины / И. С. Корниенко. – Москва : Искусство, 1975. – С. 36; Шимон А. А. Страницы биографии украинского кино / А. А. Шимон. – Київ : Мистецтво, 1974. – С. 91)[24]. При цьому аргументація щодо авторства Курбаса у згаданих працях відсутня. Насправді твердження, що він зняв “Шведський сірник”, суперечить насамперед біографії Курбаса. Важко уявити, де б він міг знайти час для роботи над фільмом, якщо в березні 1922 року він уже ґрунтовно займався розбудовою мистецького об’єднання “Березіль”. Заперечує факт авторства Курбаса Любомир Госейко: “Посилаючись на пластицизм і формалізм, які закидали Курбасові, йому довго приписували авторство “Шведського сірника” за Чеховим. По суті, ця перша стрічка виробництва ВУФКУ була знята 1922 року відомим режисером і актором Миколою Салтиковим”[25].

Що можна вважати здобутками в кіно Леся Курбаса? Він не йшов за усталеними правилами, сміливо застосовував новаторські прийоми. Об’ємний мультиплікат, використаний на початку “Вендетти” встановлював кут зору, під яким розвивалася дальша дія, перетворював безбарвну побутову комедію в гостру сатиру. Курбас домагався узагальнення. В “Арсенальцях” масові сцени знімались у місцях справжніх подій. Курбас вимагав від акторів, щоб вони нічим не вирізнялися серед робітників заводу, котрі знімалися у масових сценах. Знайшов Курбас також виразний і ефектний прийом двосторонньої панорами для зображення вирішального бою, в якому арсенальці виявилися розгромленими. Він розділив кадр по вертикалі і в кожній половині окремо показував наближення один до одного військ Ради і озброєних арсенальців. У лівій частині кадру ніби здалеку

---

[23] Бажан М. Под знаком Леся Курбаса / Микола Бажан // Лесь Курбас : статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие / [сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк]. – Москва : Искусство, 1987. – С. 244.

[24] Історія українського радянського кіно : у 3 т. / редкол.: Т. В. Левчук (голова) [та ін.]. – Київ : Наук. думка, 1986. – Т. 1 : 1917–1930. – С. 79.

[25] Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / Любомир Госейко. – Київ : KINO-КОЛО, 2005. – С. 26.

виникала лавина кавалеристів з шаблями наголо (їхній рух знімали за допомогою панорамування). А в правій частині кадру було показано арсенальців, які спочатку готувались до бою, потім ішли на зближення. Запропонований Курбасом прийом аналогічний до того, що тоді ж відкривав у кіно француз Абель Ганс у своєму масштабному фільмі "Наполеон".

Чим для самого Курбаса стала робота в кіно? Олексій Перегуда висловився дипломатично: "На свою працю в кіно Курбас дивився як на студію, як на дослідження, перевірку уявлень, думок у питаннях мистецтва взагалі"[26].

Інакше підсумував цей досвід М. Бажан, який у 1920-х роках добре орієнтувався в українському кіно, оскільки був сценаристом і редагував журнал "Кіно": "...для самого Курбаса "великий німий" виявився, очевидно, мистецтвом чужим, що так і не став рідним і близьким. Ні один з поставлених ним на Одеській кінофабриці в 1924–1925 роках невеликих фільмів не став значним явищем. Після серії неудач Курбас повернувся у свій театр розчарованим, хоч і збагаченим досвідом"[27].

Причину "невдач" пояснює Любомир Госейко: "На жаль, "Арсенальці" залишаться лебединою піснею Курбаса-кінорежисера, який зазнає розчарування через партійний контроль і всезнайство функціонерів від кіна"[28].

Для Курбаса його "похід на територію десятої музи" приніс втрати ще й іншого плану – кіно спокусило одного з провідних акторів "Березоля" Амвросія Бучму: він почав зніматися настільки активно, що 1926 року залишив театр. Тоді, з переїздом до столиці УРСР, "Березіль" постав перед завданням завоювати інертну, не готову до зустрічі з модерним театром публіку Харкова. Як та публіка сприйняла "Золоте черево" – першу харківську виставу "Березоля" – влучно і з великим співчуттям до творчості Курбаса зафіксував Юрій Шевельов[29]. Обираючи п'єсу "Золоте черево" Кроммелінка для прем'єри в Харкові, Курбас затвердив Бучму як виконавця головної ролі. Бучма ж повідомив, що йде з театру, коли виставу вже не можна було відмінити. Зраду провідного актора Курбас пережив болісно – Йосип Гірняк зафіксував це у своїх "Споминах". Курбас зазнав офіційних нападок тієї осені 1926-го.

Акторів "Березоля" залучали в кіно постійно, й Лесь Курбас змушений був з цим фактом миритися й узгоджувати плани "Березоля". Непросто було й акторам відпрошуватися в свого керівника на зйомки – про це з гумором написав у своїх спогадах Семен Свашенко, який знімався у Довженка, в тому числі зіграв складну роль Тимоша Стояна в "Арсеналі". Довженко надіслав йому телеграму:

---

[26] Перегуда О. Кінематограф і Лесь Курбас / О. Перегуда // Крізь кінооб'єктив часу : спогади ветеранів українського кіно / передм. Івана Корнієнка. – Київ : Мистецтво, 1970. – С. 51.

[27] Бажан М. Под знаком Леся Курбаса / Микола Бажан // Лесь Курбас : статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие / [сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк]. – Москва : Искусство, 1987. – С. 244.

[28] Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / Любомир Госейко. – Київ : KINO-КОЛО, 2005. – С. 27.

[29] [Шевельов Ю.]. Я – мене – мені... (і довкруги) : спогади : у 2 т. / Юрій Шевельов (Шерех). – Харків : Вид. часопису "Березіль" ; Нью-Йорк : Вид. М. П. Коць, 2001. – Т. 1 : В Україні. – С. 105–106.

“Прошу не голитися. Чекайте виклику. Довженко”. Свашенко перестав голитися, а виклику немає, тож днів за п’ять він змушений розповісти причину свого зовнішнього вигляду завідуючому трупою. Той, прочитавши телеграму, сказав: “Ти ж тепер на шибеника схожий, а не на артиста. Твоє щастя, що телеграма від Довженка, а не від когось іншого”. І відіслав його до Курбаса додому, – причому радив прийти так, щоб вдома була мати Курбаса. “Пані Ванда усіх нас знала, любила і була нашим великим доброзичливцем, а в цьому випадку – на зразок громовідводу.

– Іди. Бажаю удачі! – сказав дядя Саша.

Тепер це смішно, а тоді мені здавалось, що я іду на Голгофу. <...> Курбас був сам. Стояв біля стола, здивовано дивився на мене. Я простягнув телеграму.

– Що? Що сталося? – схвильовано запитав Курбас. Я мовчав, тримаючи в руці телеграму.

Тоді він буквально вихопив її, прочитав і почав нестримно реготати. В тон йому я не то сміявся, не то схлипував.

– Ну і ну! – вигукнув Курбас. – Все це схоже на Довженка. Фу ти, чорт, як ви мене налякали! Сідайте. Та ви хоч телеграфували йому?

– Так, Лесю Степановичу, але відповіді не одержав.

– Ну гаразд, заспокойтесь, почекаємо кілька днів, а там вирішимо, що робити.

Подякувавши йому, я вийшов.

Наступного дня дядя Саша в театрі шепнув мені, що отримали телеграму Курбасу від Довженка з проханням відпустити мене на головну роль у фільмі "Арсенал"”[30].

Вплив Курбаса на українське кіно

Фільми, які не збереглися, доводиться досліджувати за описами. Але ще майже ніхто не зупинявся на іншому аспекті: актори Курбаса в українському кіно. Рівень фахового вишколу тих акторів дозволяв їм легко відчувати себе не тільки в будь-яких театральних жанрах, а й у роботі перед кінокамерою. Саме тому найбільший внесок Курбаса в українське кіно – це те, що він привів туди своїх акторів. Досить скоро Амвросій Бучма, Семен Свашенко, Степан Шагайда, Петро Масоха, Наталя Ужвій, Дмитро Мілютенко та ін. стали затребуваними. Значення Курбаса для українського кіно таке ж, як Макса Рейнґарда для німецького: виплекані ними актори не просто успішно знімалися, а й стали знаменитостями кіно.

Якою мірою здобутий в Курбаса вишкіл знадобився українським акторам в кіно, свідчить спостереження Миколи Бажана над роботою Бучми у виставі “Джіммі Гіґґінс”, що стала зерном його майбутніх ролей в кіно: “Щось дуже цінне, знайдене Бучмою в ролі Джиммі, вловлював я з часом і в тих кадрах

[30] “Арсенал”. Шедевры мирового кино / сост.: Ю. И. Солнцева, Л. И. Пажитнова. – Москва : Искусство, 1977. – С. 174.

довженківського "Арсеналу", де, отруєний звеселяючим газом, з передсмерним реготом трагічно гине на колючому дроті німецький солдат, а потім уже в зовсім іншій, нічим, здавалося б, не схожій з синклеровським солдатом ролі бідолахи гуцула з "Украденого щастя" Івана Франка. Я й тепер з хвилюванням згадую гру Бучми, якою він так вразив глядачів у листопаді далекого 1923 року"[31].

Справді, вплив Леся Курбаса на українське кіно більш аніж очевидний: вихованці "Березоля" – режисери та актори – впливали на українське кіно, підносячи його культуру, наповнюючи його українським духом. Тут слід диференціювати: якщо актори "Березоля" стали успішними і з кінця 1920-х аж до 1960-х[32] значною мірою визначали стиль і характер української кіноакторської школи, стрімко увійшовши в кінопроцес і задовольняючи найвибагливіших кіномитців (того ж Олександра Довженка), то з режисерами було проблемніше. Павло Долина, Фавст Лопатинський, Марко Терещенко, Олексій Перегуда та інші, почавши активно ставити фільми у сприятливі для українського кіно (та й культури загалом) роки культурного відродження, не досягли переконливих успіхів. Причина невдач, мабуть, у тому, що Курбас навчав їх режисури театральної, яка була нереалістичною. Крім того, треба було мати талант Довженка, аби подолати непіддатливі стереотипи кінематографа. Режисерам-"березільцям" таке було не під силу. Актор і режисер Марко Терещенко поставив фільми "Микола Джеря" за творами І. Нечуя-Левицького, "Навздогін за долею" за "Дорогою ціною" М. Коцюбинського, "Не по дорозі", "Митрошка – солдат революції", "Велике лихо маленької жінки", але, як писав історик українського кіно О. Шимон, хоча Терещенко мав радикальні погляди на мистецтво, "в процесі роботи, стикаючись з технічною складністю, приєднався до прихильників спокійного "канонічного" кінематографа, здебільшого старих професіоналів. Якесь значення тут, напевно, відіграла боязкість новачка, який зіткнувся з "таємницями" кінематографа, а, можливо, і невдача такого "новатора" як Ф. Лопатинський. Так чи інакше, але Терещенко сумлінно поставився до літературних першоджерел"[33]. П. Долина поставив фільми "Буря", "Секрет рапіда", "Чортополох", "Новими шляхами", "Чатуй", але в них "не зміг знайти потрібний ключ до правдивого і яскравого зображення сучасника, до художнього осмислення життєвих конфліктів"[34]. Фавст Лопатинський зняв "Синій пакет", "Динамо", "Суддя Рейтанеску" та ін.

---

[31] Бажан М. Под знаком Леся Курбаса / Микола Бажан // Лесь Курбас : статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие / [сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк]. – Москва : Искусство, 1987. – С. 243–244.

[32] Одному з них – Дмитру Мілютенку, який знявся в головній ролі у "Криниці для спраглих" – режисерському дебюті Юрія Іллєнка, автор сценарію Іван Драч присвятив вірш під назвою "Сивий птах з гніздов'я Курбаса".

[33] Шимон О. Сторінки з історії кіно на Україні / О. Шимон. – Київ : Мистецтво, 1964. – С. 102.

[34] Історія українського радянського кіно : у 3 т. / редкол.: Т. В. Левчук (голова) [та ін.]. – Київ : Наук. думка, 1986. – Т. 1 : 1917–1930. – С. 124.

Він “довше інших стажував при Курбасі і намагався йти за своїм учителем, але йому бракувало хисту і, особливо, відповідно Курбасівської освіти”[35].

Та режисерська спадщина Курбаса не зникла безслідно. Якщо в театрі з 1933 року її категорично заборонялося навіть згадувати, не те, що практикувати, то принцип інтенсивної театральності несподівано спалахнув 1968 року у фільмі Юрія Іллєнка “Вечір на Івана Купала”. В Україні нікому не спало на думку виявити спорідненість фільму з естетикою вистав Курбаса. Прослідкував її шанувальник творчості Курбаса Юрій Шевельов, переглянувши 1988 року цей напівзаборонений за радянських часів фільм у США, куди його привіз Юрій Іллєнко. Шевельов виявив його подібність з тим, що в 20-х роках робив у театрі Лесь Курбас, і написав до своєї статті “Зустріч з "Березолем"” посткриптум: “Як міг я знати, що коли я писав цей нарис, уже існував фільм Юрія Іллєнка “Вечір на Івана Купала”, що його цензори з яловими душами заховали були в неприступних сейфах київської кінофабрики і не пустили до глядача. А був він вибухом режисерської енергії, вигадки і буяння образів і кольорів, вибухом, що тільки тепер відкрився зорам і душам глядача. <…> Фільм не імітує, не цитує поодиноких засобів Курбаса, але є в ньому три вирішальні складники, що кореняться в Курбасовій традиції, що становлять її суть: не повторення і не відтворення життя, а його ПЕРЕтворення; перетворення засобами конденсованої театральности (як це сказати для кіна – кінарности?); філософський (у випадку Іллєнка – історіософський) зміст кожного образу, кожного деталю, коли глядач мусить співмислити й самостійно мислити, фільм живе Курбасовим творчим пафосом, його традицією вічного розриву з традиціями. Дух Курбаса, істотні риси його стилю, методу й погляду на мистецтво ожили, отже, десь 1969 року, коли Іллєнко робив свій фільм. І сьогодні фільм і Іллєнко живі й дивляться в майбутнє”[36].

Леся Курбаса називали людиною-театром. У більш-менш нормальних умовах працювати йому випало не більше семи років: між тривалою громадянською війною, голодними роками і русифікацією, більшовицьким терором, нищенням діячів української культури. В історії світового мистецтва важко знайти постать, яка б за аналогічних умов настільки повно виконала свою життєву місію й залишила такий глибокий слід у мистецтві своєї країни.

І на завершення: ім’я Леся Курбаса не забувають українські кінематографісти. Про нього знято чотири документальні фільми: “Лесь Курбас для майбутнього” (режисер Леонід Автомонов, “Укркінохроніка”, 1988); “Пастка” з циклу “Моя адреса – Соловки” (автор сценарію Наталія Кузякіна, режисер Леонід Анічкін, “Київнаукфільм”, 1991); “Між двома пострілами”(режисер В. Хмельницький, студія “Контакт”, 1997); “Перетворення” з циклу “Гра долі”(режисер Василь Вітер, студія “ВІАТЕЛ”, 2006).

---

[35] Ревуцький В. Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська / Валеріян Ревуцький. – Нью-Йорк : Слово, 1985. – С. 155.

[36] Шерех Ю. Зустріч з “Березолем” / Юрій Шерех // Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології / Юрій Шерех. – Київ : Дніпро, 1993. – С. 552.

Наталія КУЗЯКІНА

ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО ТА ЛЕСЬ КУРБАС[1]

Свого часу в школі ми радо засвоювали приклади залізного взаємозв'язку явищ у природі та космосі. Історія відкриття Нептуна самим "пером", коли з особливостей руху Урана астрономи вивели думку про існування іншої планети, визначили її траєкторію, а незабаром і знайшли, побачили – ця історія завжди захоплює. Ось вона, велична взаємодія планетарної системи!

У галактиках мистецтва також діють незаперечні закони взаємозалежності, та дорослі про них забувають. І Довженкові не пощастило. Він з'явився у юному тоді кіномистецтві так несподівано, так швидко вийшов за національні межі, що не було часу спитати – звідки він. Ґрунт, на якому він виріс, був ніби кожному ясний, наочний: українські пісні та думи, твори Т. Шевченка і М. Гоголя.

Таку відповідь закладено у перші захоплені рекомендації Довженка, які належать С. Ейзенштейну. За піввіку вони залишились приблизно такими ж. У цьому легко переконатися, перегорнувши сторінки монографій 60–70-х років, присвячених Довженкові (І. Рачука, Р. Юренева, М. Власова, О. Мар'ямова, Ю. Барабаша, С. Плачинди, Р. Соболєва).

Правда, Р. Соболєв, відчувши певну незручність, згадує, що Лесь Курбас працював 1924–1925 рр. на Одеській кіностудії і серед його фільмів був і "Арсенальці", який здається історикові через відсутність матеріалів "рядовим агітфільмом". Можливо, так воно й було, але, назвавши Курбаса "визначним майстром і новатором" у театрі, Р. Соболєв чомусь не поцікавився – у чому ж те новаторство полягало? А він міг би зробити для себе несподівані відкриття, які дозволяють зрозуміти зовсім інакше і самого Довженка.

Інших авторів, здається, взагалі не бентежить, що йдеться про культуру режисера, про той специфічний рівень майстерності, професіоналізму, який не виникає на порожньому місці, навіть за найбільшої закоханості у твори Шевченка та Гоголя. Для того, щоб неофіт у кіномистецтві так владно торував собі шлях, потрібна була не тільки неповторна молодість самого кіно. Попереду неофіта або поруч з ним мав бути режисер європейського класу, у якого міг би повчитись юнак, – режисер театру, як то було у випадку С. Ейзенштейна, що вчився у В. Мейєрхольда.

---

[1] Друкується за: Кузякіна Н. Олександр Довженко та Лесь Курбас / Наталія Кузякіна // Дніпро. – 1994. – № 9/10. – С. 38–44. *(Прим. ред.).*

Чи мав такого попередника Довженко? Без сумніву. Давно вже слід вказати на ту визначальну за своєю творчою масою планету, в системі якої він працював. І назвати ім'я його вчителя у мистецтві режисури. Маю на увазі Курбаса як творця Молодого театру і "Березоля", роль його теорії та практики у стрімкому злеті кінорежисера Довженка. Тут неминуче звертаєшся до формули "на жаль...". На жаль, проблему "Довженко і українська культура 20-х років" досі не розглянуто як слід у реаліях тих часів: що конкретно він знав, як сприймав, від чого відштовхувався.

Так само чекає свого дослідника темна історія стосунків Довженка з українськими письменниками. Він згадує про них, не називаючи прізвищ, з жалем та осудом у автобіографії 1939 р. – гірко зараз читати цю своєрідну сповідь митця! Епоха "великого терору" призводить до того, що у нього болить не тільки втомлене серце. Насамперед він хворий духом, в його уявленнях 1937–1939 рр. деформуються нормальні етичні засади. Тільки у стані отруєння кривавими випарами епохи можна у приватному листі до В. Вишневського порівнювати заарештованого О. Рикова з вовком. Тільки у хвилини глибокого запаморочення і впевненості, що "там" про нього однаково усе знають, можна писати, як на початку 20-х років: "Наркомос, дізнавшись про мою любов до живопису, порадив послу, відомому у майбутньому націоналісту Шумському, узяти мене до посольства, чи не зможу я там, маючи волю й вільний час, віддатись малюванню".

Довженко боїться, що йому згадають причетність до боротьбистів, і квапиться сам сказати: "я знаю, вони вороги". Так само відмежовується він од письменників і з приводу "Звенигори", пише про "початок мого розходження з харківськими письменниками" і скаржиться, що "Арсенал" грубо критикували у пресі, а його особисто кілька років бойкотували.

Досі подібні скарги Довженка ("Мені зараз сорок п'ять років. Признаюся, я таки добре підбився і тому не дуже здоровий") цитувались і без пояснень, і, головне, без перевірки їхньої суті – наскільки вони справедливі. Я думаю, слід спокійно розібратись у всьому. Що ж до автобіографії 1939 р., то її не можна друкувати без історичних коментарів. Довженко писав її у духовному сум'ятті, ніби вже перебуваючи в тюрмі, скрушно потакуючи обвинуваченням слідчого: і те зробив недобре, і там вчинив негаразд, і не з тими водився, і забагато про себе думав. Але каюсь. "Тому прошу не судити мене суворо..." Не знаю, чи є десь ще така друга автобіографія!

Серед неназваних харків'ян, од яких Довженко відштовхується, мабуть, був і Курбас – близький до "Вапліте", Хвильового та Куліша, – вже давно репресований. Чи пише взагалі щось про нього Довженко, чи згадує? Серед опублікованих його матеріалів я не зустріла імені Курбаса. А мені здається, що творчі імпульси, які Довженко дістає від режисури Курбаса, мали велику вагу у формуванні його перших фільмів.

Довженко зустрічається з Курбасом у Києві в революційні дні 1917 року. Вікова різниця між ними ніби не така вже істотна (Курбасові – 30 років, Довжен-

кові – 23), але суспільна відстань чимала. Ось чому, хоча українське культурне середовище має тісні взаємозв'язки, Курбас у той час міг і не бачити Довженка, тоді як юнак мусив його знати.

Постать романтичного актора у капелюсі з широкими крисами та довгому плащі легко впадає в око на центральних вулицях Києва, він вирізняється серед юрби натхненним виразом гарного обличчя. Вабить артистизмом і легкою ходою, галицькою м'якою говіркою.

За плечима у Курбаса українська гімназія у Тернополі, три курси університету у Відні та Львові, ґрунтовне знання мов, пам'ять про вистави австрійських та польських театрів. Він – дитина європейської культури. Курбас знає, що робити. Молодий театр готується до відкриття сезону, його режисер знайшов себе, він уже вчитель.

А за плечима селянського сина Довженка – малоросійська провінція. Бідний вчительський інститут у містечку з промовистою назвою "Глухів" – парадоксально, проте саме тут діяла колись відома музична школа, у якій навчались майбутні співаки та композитори, чиє мистецтво прикрашало придворне життя Петербурга XVIII ст. Після трирічного навчання Довженко вчителює у Житомирі, поривається до знань, але інтереси його ще не визначені остаточно.

Далі юнак переїздить працювати вчителем до Києва, записується слухати курси в університеті, відвідує Академію мистецтв, навчається у Комерційному інституті. Шукає, приміряється до якогось діла, він ще – студент, учень.

Думаю, що невдовзі серед глядачів Молодого театру на Прорізній мала з'явитись і струнка постать Довженка, пізніше любовно описана Бажаном, – "красиво закинута догори голова, сильна, нервова шия, розгорнуті плечі, розмашисті рухи рук, випростані груди, широкий легкий крок – це була гармонійна хода людини, яка вільно почуває себе в світі, якій органічно притаманне почуття ритму і лінії". Важко уявити, щоб Довженко поминув вистави Молодого театру, глядач якого – насамперед саме українське студентство, молода інтелігенція (люди старшого віку ходили до Державного, а похилого, за звичкою, до театру М. Садовського). Театр Курбаса – це студія молодих і для молоді, якій адресуються і "Молодість" М. Гальбе, і "Горе брехунові" Ф. Ґрільпарцера, і "Йола" Є. Жулавського, й інсценізації віршів Шевченка й Тичини. Тут працює і молодий художник А. Петрицький, який теж мав привернути увагу Довженка.

Перед Довженком-глядачем розгортав свої вистави романтичний і поетичний театр у повному розумінні цього слова: його акторам була притаманна підкреслена, дещо скульптурна пластика з певним тяжінням до символіки жесту й мізансцен.

Юнак уперше зустрівся з режисурою умовних виражальних засобів, непобутовою. До кожної з вистав Курбаса критика, а певно, і глядач могли мати свої претензії, але не можна було відкинути цілком виразне бажання режисера творити виставу як художній образ власного бачення світу.

Мені здається, що вистави Молодого театру – це перший курс режисерського факультету Довженка. Тут ще цілком непомітно закладаються професіональні основи майбутнього кінорежисера-романтика, поета. Як людина художньо дуже чутлива Довженко не потребував тривалих курсів, він схоплював суголосне, споріднене, і до певного часу воно десь собі лежало у сховищах його пам'яті.

Влітку 1920 року юнак стає комісаром театру імені Т. Шевченка, який до того, як відомо, об'єднував дві трупи – колишнього Державного та Молодого. Мемуаристи згадують із захопленням "босого комісара", який влітку беріг чоботи. Мабуть, окрім злиднів того часу, була тут і певна доза Довженкового свідомого епатажу, він грав відповідно до смаків часу, бо художня гра складала глибинну основу його людської природи.

Довженко "комісарствує" десь у межах червня 1920 – липня 1921 року. Доля щасливо розводить їхні з Курбасом шляхи: режисер, створивши саме у квітні новий театр – Кийдрамте, виїздить з акторами у провінцію. Кажу "щасливо", бо керівництво Довженка Курбасом було б нестерпним і негайно зробило б їх ворогами: обидва надто вже яскраві індивідуальності. До того ж, як можна припустити, політична наївність та певний екстремізм Довженка не могли розраховувати на Курбасове розуміння.

Та перед виїздом до провінції Курбас дає можливість Довженкові побачити у неповторній чистоті й свіжості прекрасну режисерську роботу – "Гайдамаки" Шевченка. Юнак мав нагоду збагнути, як з поетичного твору народжується епічна вистава, як ліричне слово знаходить художньо перетворені форми, як взаємодіють хор – авторський голос ("Десять слів поета") із сценічною дією. І знову знахідки Курбаса автоматично відкладаються у його пам'яті до невідомого часу.

Друга зустріч Довженка з театром Курбаса відбувається через кілька років. Інтервал надто важливий для обох. І один, і другий ідуть назустріч хвилі політичного мистецтва, загалом політизації життя, що характерно для сучасності. Обидва посідають, як це незабаром виявиться, близькі позиції у мистецтві, обидва прагнуть зберегти романтичні основи свого світобачення у синтезі символічно-плакатних образів революційного мистецтва з енергією експресіонізму. Народжується український оригінальний варіант "революційного експресіонізму" – так визначить Бажан стиль Довженка тих часів.

Курбас повертається до Києва і створює театр "Березіль" (1922). Він рішуче відмовляється від естетики Молодого театру і, не без впливу ідей "Театрального Жовтня" Мейєрхольда, що їх активно пропагувала ліва критика, оголошує боротьбу проти психологізму та естетства. Режисер переживає короткий, але бурхливий період захоплення німецьким експресіонізмом, знайшовши для себе в ньому ще 1918 року чимало близьких рис.

А Довженко приїздить 1923 р. до Харкова після дворічного перебування у Польщі та Берліні, де він працював у радянському консульстві, а також трохи вчився у художній школі. Відвідання численних виставок, безпосереднє

знайомство з продукцією лівого крила німецьких експресіоністів справляє на нього певне враження. Європейське кіновиробництво, зокрема німецьке, також у цей час дає цікаві фільми. Довженкові художні уявлення істотно розширюються, у Харкові з'являється людина, яка бачить своє майбутнє у мистецтві.

"Березіль" двічі відвідував Харків (влітку 1923 та 1924 років), вистави театру активно обговорювалися у пресі. А Довженко – художник-карикатурист центральної газети "Вісті" – природно, у центрі подій. Важко припустити, що він не бачив вистав "Березоля", з приводу яких сперечаються у редакції (не кажучи про те, що протягом цих років він мав, і не один раз, бути у Києві).

Політичний театр Курбаса у таких виставах, як "Газ" Ґ. Кайзера, "Джіммі Ґґґінс" Е. Сінклера, "Макбет" Шекспіра, "Напередодні" за драмою О. Поповського (пізніша назва – "Пролог"), виявився театром гострої суспільної думки, яка рішуче підпорядкувала собі літературний матеріал.

Вершиною політичного театру був "Джіммі Ґґґінс", та ще й у сильному виконанні провідної ролі Амвросієм Бучмою. Курбас показав, як можна ставити на сцені романи: він виключив проміжний етап створення п'єси (інсценізування), на репетиціях одразу народжувався текст реплік і мізансцени для конкретного актора. У цій виставі, ще до роботи на Одеській кіностудії, Курбас діяв як тогочасний кінорежисер: він ніби брав від автора тільки пунктирну схему подій (сценарій), а її кадрове, реальне наповнення залежало від того, як він бачив ситуацію і з яким актором працював. Режисер виступав автором і сценарію, і вистави. Як колись у "Гайдамаках", він натхненно комбінував усі виражальні засоби театру (слово, пластика, звук, музика); він додав до того ще й кінофільм, спеціально знятий для вистави. Два художніх струмені формують світ цієї вистави: інтенсивні громадські пошуки, "заангажованість" соціалістів, експресивний, пристрасний вияв їх емоцій та гротескове знижене, бездуховне самоствердження негативних героїв.

Головні прийоми Курбаса – контрастний монтаж епізодів, символічно плакатна і фарсова чіткість мізансцен, часом механічне дублювання реплік, жестів, їх певна лялькова одноманітність.

Професіональна винахідливість режисера ставала для всіх, хто здатний був у нього вчитись, доброю школою. Я думаю, що для Довженка це був другий курс режисерського факультету, дуже близький йому деякими важливими позиціями. І незабаром Довженко засвідчить, що він бачив вистави "Березоля" і скористався з його знахідок.

Тим часом життя знову розводить митців: влітку 1926 року Довженко відкладає перо карикатуриста, пензель художника і їде до Одеси знімати кіно. Цього ж літа театр "Березіль" переведено до Харкова. Курбас і Довженко починають нові сторінки життя.

Перші фільми Довженка промайнули, не привернувши до себе уваги. Та "Звенигора" і особливо "Арсенал" здивували усіх силою пристрасті. "Ми не звикли ще, щоб кінематографічний целулоїд палахкотів таким піднесенням, таким шаленим полум'ям емоціональності", – писав Бажан. Незвичною зда-

валася і професіональна свобода Довженка, який, зробивши мало фільмів, так вільно володів різноманітними прийомами художньої виразності. Режисер ніби завиграшки знімав фільми, ніби ще до того, як він почав їх монтувати, вже знав і бачив, як саме їх слід робити.

Так воно і було насправді! Бо на сцені театру Курбас показав Довженкові форми політичної вистави, запропонував діапазон художніх засобів. Щоправда, тоді ніхто не звернув уваги на залежність нових фільмів від поетичного та політичного театру Курбаса. Російська кінокритика цього театру не бачила, українська не поспішала бачити. Можливо, як і досі, декому здавалось, що, коли помічаєш залежність одного митця від другого, він ніби втрачає самостійність. Ні! Коли митець справді сильний, його оригінальність нікуди не зникає – як не втратив і Довженко своєрідного погляду на життя, хоч і скористався досвідом Курбаса. "Звенигору" не випадково названо "кінопоемою", вона зберігає у собі відгомін поетичних вистав Курбаса та його "Гайдамаків". Минуле кінорежисер сприймає у тому ж легендарно-історичному ключі, що й Курбас, підкреслюючи панування жорстокої влади та пригноблення народу. Бачимо тут і певні фабульні контрастні ходи, можливо, навіяні сюжетом "Напередодні". У виставі Курбаса благородний романтик від революції кидав бомбу під карету великого князя Сергія Олександровича, щоб знищити самодержавну владу. У "Звенигорі" Дід (теж своєрідний романтик минулого) хоче підкласти під новозбудований міст динамітну шашку, щоб спинити хід нового життя.

Побудова сцени "Оксана і дівчата ворожать біля річки" у "Звенигорі", як можна думати, спираючись на спогади актриси Молодого театру С. Мануйлович, має в собі певні аналогії у відтворенні поезій Т. Шевченка та П. Тичини: Курбас стежив за музичним ритмом у повільному русі дівочих постатей, формував їхню стриману, скульптурну пластику.

Найбагатший на зв'язки з театром Курбаса, звичайно, "Арсенал". Тут унаочнюється близькість деяких важливих позицій у творчому мисленні режисера. Довженко поєднує експресію руху та скульптурність пози, натуральність реакції однієї фігури та умовну статику другої – це дозволяє переключати реальні події та почуття героїв у символічний ряд. У виставах Курбаса це звичний прийом, хоча, ясна річ, на сцені він має більше психологічних нюансів, ніж у кіно.

Так, у "Пролозі" Курбас послідовно монтує сцени: розстріл натовпу, що зібрався до царя, – умовно, за допомогою театру тіней та оркестру; символічно багатозначну, а зовні – жанрову сцену у жандарма, де Каляєв стоїть з бомбою в руках; сцену Миколи II та ад'ютанта. Цар, як манекен, ходить тільки під прямим кутом – вперед, різкий поворот, назад. Водночас він диктує щоденник: "Ясний морозяний день. Було багато справ і доповідей. Снідав зі мною Фредерікс. Довго гуляв. Сьогодні у Петербурзі трапились серйозні непорядки внаслідок бажання робітників дійти до Зимового палацу... Пиши! Господи, як тяжко й боляче... Кажуть, що було багато забитих і поранених... Написав? Обідали з нами Георгій та Мінні, а мама в нас заночувала".

Довженко, монтуючи "Арсенал", викидає проміжні етапи, рух думки та образу царя. Засіб контрасту у нього до краю різкий, символічно плакатний: Микола II записує до щоденника "Вбив ворону", а у наступному кадрі жінка-селянка, що засівала вручну неозоре поле, знеможено падає на землю.

Бринить в "Арсеналі" й відгомін "Гайдамаків" Курбаса: глядачів вражала сцена вбивства Гонтою дітей-католиків, хоча, відповідно до засад Курбаса, жорстоке у його театрі називалося, але ніколи натурально не демонструвалося. Гонта прощався з дітьми – і на мить ставало темно. Фанатизм цієї картини робив її для театру дуже ризикованою, вона відбувалася завдяки трагедійному, благородному виконанню ролі Гонти І. Мар'яненком.

Небезпечний максималізм цієї картини штовхає Довженка на певне наслідування: Тиміш йде у партизани, кохана стає перед його конем – вернись або вбий!.. І тінь: тіло її падає на дорогу, збивши на хвилину куряву. Так режисер творить жорстоку легенду, перетворює метафору побутової мови на поетичний символ. Кадр знятий бездоганно, та зміст його, здається, більше відштовхує, ніж вабить до себе. В "Арсеналі" Довженка з'явився й актор А. Бучма, який, певно, схвилював кінорежисера у ролі Джіммі Гіґґінса. У виставі Курбаса сценічне життя Джіммі після тортур у контррозвідці закінчувалося божевільним сміхом, він був страшніший за усі можливі прокляття. І Довженко запрошує Бучму на роль німецького солдата, що божеволіє під впливом газу. А може, навпаки, режисер тому й створює образ божевільного німця, бо пам'ятає сміх Бучми? Сміх його побачили мільйони глядачів, його на диво виразно чуєш у цьому німому фільмі.

Має свої зв'язки з театром Курбаса і "Земля" Довженка. Сцена місячної ночі, коли закоханий Василь танцює на вулиці, – ця справді блискуча сцена творчо бере імпульс від того ж "Джіммі Гіґґінса". У такому самозабутті, у захваті танцював Бучма, почувши про революцію в Росії. Це був ніякий не танок, це був вільний пластичний вияв почуттів радості, незграбний Джіммі несподівано ставав пластичним, легким. Казав Курбас: "Танок – це хода, що відчувається".

Так розгортає кадри і Довженко. Його герой насправді не танцював, він йшов собі додому, тільки хода його – як вияв емоцій – стала відчутною, незвичною. Актор Семен Свашенко, який грав Василя, згадував пізніше, що він наспівував собі мелодію "Козачка", написаного Р. Глієром для "Гайдамаків" Курбаса.

Мабуть, саме тут варто сказати і про професіональних акторів у перших фільмах Довженка. Це вихованці Курбаса, актори "Березоля", що так чи інакше пройшли його школу. У фільмі "Ягідка кохання" головну роль перукаря Жана Ковбасюка, якому підкинули дитину, виконував комедійний тоді актор М. Крушельницький. Для "Арсеналу", як уже було сказано, запрошено А. Бучму. У "Звенигорі" виконавець провідної ролі Тимоша С. Свашенко та О. Подорожний, що грає другого онука, Павла, – обидва актори "Березоля". Грає Свашенко і в "Арсеналі", і в "Землі", де на роль багатія Хоми запрошено ще одного актора з "Березоля" – П. Масоху.

Чим привабили Довженка актори Курбаса? Пластичністю і мінімумом власне театральних штампів, "нетеатральністю", коли можна так сказати. У виставах 1923–1926 років Курбас пропонував акторам будувати роль так, ніби людина, йдучи через болото, переплигує з купини на купину. Роль рухалась від одного сильного епізоду до іншого. Цей метод, сам по собі кінематографічний, цілком відповідав структурі театрального дійства, яке монтувалося з окремих сцен.

Та коли у "Березолі" з'явився справжній драматург, а таким для Курбаса був М. Куліш, – починається перебудова творчого апарату акторів. Власне, розпочалася вона ще у Києві, але набуває цілковитої виразності у 1927–1928 роках.

Гра акторів зберігає ту міру узагальнення різнобарвних інтонацій, жестів, мізансцен, яка не дає виставі знижуватися до побутового рівня. Завдяки цьому ж актори виявляються здатними на глибокий психологізм. Вони можуть безперервно тривати у ролі, не розриваючи її на шматки, завдяки зменшенню або збільшенню внутрішнього напруження.

А Довженко як режисер залишається тоді переважно в колі знайдених акторів та аматорів. Символічна типажність їх спочатку мала свої плюси, однак поступово втрачала їх. Здається, що кінорежисер цього не помічав. І театр Курбаса вже не міг йому допомогти.

Довженко скаржиться на неприхильне ставлення українських письменників до "Арсеналу" – ці скарги ще треба всебічно перевірити. Думаю, що тоді відкриється і сила, і обмеженість його поглядів на процес будівництва радянської культури. У всіх своїх фільмах він послідовно виключає з цього процесу національну інтелігенцію, вона існує для нього тільки із знаком мінус.

Здається, цю однобоку позицію, народжену класовим екстремізмом, тверезомислячі сучасники не могли поділяти. Руйнувати без інтелігенції можна. А будувати? Адже й сам Довженко, ніби ненароком, в "Арсеналі" змалював чудову символічну картину наслідків буття за принципом: "Гей, крути, Гаврило!"

Я нагадаю її: біля Поста-Волинського, під Києвом, машиніст зупинив поїзд і відмовився далі їхати, бо зіпсувались гальма. Солдати самі швиденько так-сяк полагодили їх і рушили з музикою та піснями. Гомінкий веселий поїзд мчить, пасажири розважаються кожен на свій смак. І не знають, що минають останні хвилини їхнього життя, бо тепер цей несамовитий рух загальмувати неможливо.

Напис на екрані: "Як керувати поїздом?"... І от неминуча катастрофа: трупи, руїни, дим. Впала гармошка... Тиміш оглядає руїни й рішуче говорить: "Стану машиністом". Прекрасна ідея! А хто ж його вивчить на машиніста? Хтось же має передати йому не тільки багаж технічних знань, а й увесь досвід водіння поїздів. А ще хтось має спроектувати нові паровози, вагони, зробити їх креслення. Як із тим впорається Тиміш? Мабуть, у сучасників Довженка щодо цього були свої сумніви.

Повагу до акторів "Березоля" та розходження з його керівником виявив виступ Довженка на обговоренні у Києві гастрольної вистави "Народний Малахій" М. Куліша. Це було влітку 1929 року. Вистава "Березоля", визнана частиною критиків "епохальною", "геніальною", саме внаслідок цих особливостей

викликала запеклі суперечки. Діапазон суджень – від захоплення до цілковитого заперечення.

Зачепила вистава й Довженка. Здається, він взагалі перший і чи не останній раз бере участь в обговоренні роботи театру. Серед пекучих проблем, що викликали розгардіяш у середовищі критиків та публіцистів, кінорежисера збентежила одна: виявлення невідповідності між мріями суспільства розв'язати усі труднощі життя шляхом індустріалізації – і реальним станом справ, неспроможністю людини на тому етапі зберегти засади людяності, її нездатністю до швидкісного оновлення.

Довженко починає свій виступ із захисту мрійників та утопістів, від Томаса Мора до Леніна... Мабуть, Довженко поділяє пафос робітника з "Народного Малахія", що був переконаний у здатності робітничого класу реформувати людину, в тому числі й увесь український народ.

Довженкові здається, що розв'язати проблему "малахіанства" як соціальну Кулішеві не пощастило, а останній наполягав, буцімто "малахіанство" – це українська національна хвороба, легковірне мрійництво, позбавлене серйозного знання людини та історії. Не сприйняв Довженко і трагічної атмосфери вистави, що цілком природно для його оптимістичної позиції.

Разом із тим кінорежисер визнає найвищий професіональний рівень вистави: "Зроблено виставу чудово. На І акті мають вчитись не тільки українські, але й російські режисери. Гра Крушельницького та Гірняка геніальна. Часом навіть здається, що так працювати вже небезпечно для психіки актора".

Думаю, що Довженкові турботи про психіку актора не мали ширших підстав. Навпаки. Курбас тому й вимагав "фіксувати" роль, вибудовувати її залізний каркас, щоб він тримав актора – і для професіонального тривання у ритмі вистави, і з погляду нервового напруження. Міцна, надійна форма ролі мала страхувати актора від несподіванок.

Сам Довженко працював з акторами та аматорами інакше. Часом він примудрявся доводити їх до сильних стресів. Досить згадати спогади Свашенка про зйомки похорону Василя у "Землі", після яких виконавців била нервова пропасниця і вони ридали. Подібних спогадів про акторів Курбаса я не пригадую.

"Народний Малахій" викликав у завзятого Довженка бажання заперечити його попередження про неминучість катастрофи, коли суспільство мислить класово й політично обмежено, віддає свої надії техніці й забуває про етичну недосконалість людини. Режисер не почував, що його романтичний подив перейшов у засліплення, що й йому не бракує ознак "малахіанства".

В усякому разі, у наступному фільмі "Іван" 1932 року, присвяченому будівництву Дніпрельстану, режисер порушує цю тему. Він згодний: для того, щоб іти вперед, треба краще працювати, і впевнений, що це розв'язується легко і в найближчий час. Ось чому герої Іван та Хведір у фіналі, ніби вже через кілька років, здобувши вищу освіту, почуваються у всеозброєнні.

"Секретар (за трибуною): Товариші ударники!

Зал: Ударим...

Загальний план Дніпрельстану. На загальному плану чути:

“Ударим!”...

Хведір: Можна уже й по Ангарі ударити. Ударим, Іван?

Іван: Ударим!”

Полемізувати з Кулішем та Курбасом на такому рівні – справа безнадійна. Ось чому в “Івані” зворушує усе ж таки інше – поетичні краєвиди Дніпра, ще не замкненого греблею. Та горе матері, що втратила на будівництві свого єдиного сина.

Багато чого Довженко тоді не розумів. А тим часом наступали роки, коли життя прояснювало темні пророкування “Народного Малахія”. Довженка у Києві “з’їдають” і збираються посадити. Він шукає допомоги у друзів у Москві. Керівник кінематографічного часу Б. Шум’яцький передає Сталіну лист Довженка. Наступного дня Сталін його приймає і простягає над ним свою захисну руку: режисера негайно переводять працювати на “Мосфільм”, дають квартиру. Довженкові у 1933 році врятовано життя. Якою ціною? Це вже інша справа.

Леся Курбаса 1933 року теж виганяють з театру, він кидає Харків, шукає порятунку в Москві і знаходить притулок у Єврейському театрі. Щоправда, у нього немає друзів, які б мали хід до Сталіна. Чи вдався б він до ласки вождя, навіть маючи таку можливість? Адже, на відміну від політично наївного Довженка, Курбас звільнився на той час від багатьох ілюзій, хоча деякі ще залишились. Як і Довженко, який скаржився на чвари, Курбас твердить, що він – жертва місцевої інтриги, що партійна політика не може направляти події на знищення митців. На початку 1934 року Курбаса заарештовано. На нього чекали Соловки і насильницька смерть.

У Довженка, який фізично вижив, – свої важкі випробування, жах перед епохою “великого терору”. По-справжньому він прозріває тільки в роки Великої Вітчизняної війни, душа його очищається від нашарувань минулих років, після духовної кризи усе набуває нового змісту і має іншу ціну. Влітку 1942 року він пише дружині: “...мені дуже важко тобі пояснити детально ті великі зміни, що відбулися в моєму житті. Вони навалились на мене якось так, можливо, навіть несподівано... Що ж це таке? Це... ті небачені страждання, які впали на нещасливу голову мого народу”.

Відчай, біль і гнів народжують сторінки “України в огні” – виняткового за художньою силою і правдивістю твору, який Довженкові, з наказу розгніваного Сталіна, не дозволили ні надрукувати, ні зняти. За такі твори в умовах деспотизму платять життям.

Курбас заплатив за постановку “Народного Малахія”, Довженко – за “Україну в огні”. Безглуздо запитувати – чи варто платити життям за будь-який, навіть найзначніший, твір. Надходить та єдина хвилина, коли художник перестає зважувати наслідки, коли він не може і не хоче їх зважувати, бо повинен сказати правду – навіть ціною життя. І він її говорить.

Я думаю, що мої спостереження тільки зачепили тему “Довженко і Курбас”, вона вимагає глибшого дослідження. Та зараз важливе інше.

Повертаючись до мистецтва 1920-х років, слід бачити його у тих реальних взаємозв’язках, які існували насправді. Необхідно відновлювати розуміння єдності культурного процесу тих часів, бо він, той процес, ще не був замкнений остаточно в залізні рамки, мав високі потенції і зберігав певну незалежність, тобто був органічний. Природний у своїх зв’язках – і в середині країни, і зовні, з європейським художнім рухом.

Що, власне, й засвідчили і вистави Курбаса, і фільми Довженка.

Микола СУЛИМА

ЛЕСЬ КУРБАС І МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО[1]

Сьогодні настав час, коли варто проаналізувати не лише будівничі потуги діячів "розстріляного Відродження", а й ті проблеми, які заважали їм доводити до кінця задумане, при цьому утверджувати, а не відмовлятися від проголошених гасел та ідеалів. У зв'язку з цим доведеться говорити, в першу чергу, про людський фактор, про особливості людської психології, про її недосконалість, що часом призводить до згубних наслідків. Ідеалізація персональних і колективних поривань митців 1920-х років раніше не дозволяла науковцям особливо зосереджуватися на міжорганізаційній боротьбі, а також на міжособистісних стосунках поетів, прозаїків, драматургів, художників, режисерів, акторів – до цього нас привчали доктрини соцреалізму, які вимагали від критиків і літературознавців акцентувати хрестоматійні сторінки біографії того чи іншого художника й засуджували будь-які спроби розширити його портрет за допомогою побутових подробиць. Це призводило до спотвореного уявлення про життя та діяльність не лише менш масштабних постатей, а й про класиків нового та новітнього періодів. Звісно, зміна акцентів щодо основних віх творчого шляху знаменитих майстрів слова, пензля й рампи не може означати, що настав час "вивертати білизну". Йдеться про висвітлення тих сторінок, які дозволять повніше зрозуміти людей, котрі тривалий час були проводирями, які вчили жити, любити й ненавидіти, дозволять урахувати їхні помилки та застерегти від повторень подібного в майбутньому.

Ця стаття є спробою внести один невеликий штрих у портрети двох чільних діячів української культури 1920-х років – поета Михайля Семенка та режисера Леся Курбаса.

Ймовірно, вони знайомляться 1919 року. Наприкінці 1917-го М. Семенко повертається до України із Владивостока, де служив військовим телеграфістом. Певний час він із дружиною Л. Горенко жив у батьків у Кибинцях – селі поблизу Миргорода. Поет дещо розгублений, він не розуміє того, що відбувається в Україні, про що свідчить вірш "Момент" (XII. 1917):

гайдамаки на платформі
рушницями жупаносвитки
в чудернацькій уніформі;

[1] Сулима М. Лесь Курбас і Михайль Семенко / Микола Сулима // Курбасівські читання : наук. вісн. / Держ. центр театр. мистецтва імені Леся Курбаса ; [редкол.: Неллі Корнієнко (голова) та ін.]. – Київ, 2007. – № 2 : До 120-річчя від дня народження Леся Курбаса: історія, теорія, критика. – С. 118–132. *(Прим. ред.)*.

йому навіть хочеться повернутися до Владивостока, "до чужих далеких рідних милих берегів"[2]. Проте він не перестає творити: у Кибинцях народилися десятки віршів, з якими поет приїде до Києва. На жаль, тут він не зустріне багатьох друзів, не буде серед живих і його брата Василя, художника, однодумця, який загинув на фронті під час І світової війни. Зрозумілими є рядки М. Семенка (з циклу "Поезії згуби", 1918):

З перерізаним горлом
І захололим осміхом губ
Стояв
І куди рушити не знав

Всі оганьблені й розчаровані
Всі зневірені
Друзі мої[3].

Та поступово життя налагоджується. 1919 року починає виходити часопис "Мистецтво", який очолюють М. Семенко і Гнат Михайличенко (після його розстрілу денікінцями головним редактором часопису стане М. Семенко). Відроджується театрально-мистецьке життя.

Юхим Михайлів у "Фрагментах спогадів про Г. І. Нарбута" згадує про часи денікінської окупації (1919), коли в Георгія Нарбута виникла ідея створити колектив працівників різних галузей мистецтва. Колектив, що "мав об'єднувати людей принципово погоджених між собою"[4]. Ядром його мали стати Г. Нарбут, Юх. Михайлів, Павло Тичина, М. Семенко, Олесь Чапківський, А. Курбас, Пилип Козицький, до нього ухвалено було запросити Федора Ернста, Вадима Модзалевського, Миколу Зерова, А. Степового або Миколу Бурачека. Гурток мав називатися "9", Г. Нарбут намалював ескіз персня з дев'ятьма стрілами, вістря яких спрямовувалися до центра[5].

Можна думати, що саме в "дев'ятці" й відбулося зближення М. Семенка й Л. Курбаса. Ми бачимо М. Семенка в Умані – він бере участь у виставах "Кийдрамте" як поет, читець і скрипаль[6]. Поет Андрій Чужий у поемі "Давно нема ні Леся, ні Михайля, але голоси їх Софіївка береже й досі" (1920-21 – 1973) описує своє побачення з дівчиною Наталкою, під час якого читає їй вірші "Ми з Семенком на смітнику", "Автопортрет", "Вітай":

...до нас несподівано підійшло двоє.

---

[2] Семенко М. Кобзар. Повний збірник поетичних творів в одному томі (1910–1922) / М. Семенко. – Київ : Гольфштром, 1924. – С. 283.

[3] Там само. – С. 318.

[4] Михайлів Ю. Фрагменти спогадів про Г. І. Нарбута / Юхим Михайлів // Бібліологічні вісті. – 1926. – № 3. – С. 48.

[5] Там само.

[6] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 500.

Одного ми знали –
це був Лесь Курбас,
а другий сам себе представив,
поручкавшись з нами:
– Михайль Семенко!

Далі Андрій Чужий розповідає, як М. Семенко налаштував скрипку, аби акомпанувати Л. Курбасові, котрий читав вірші Тараса Шевченка:

І лились дві музики – Михайля й Леся-Тараса
в братерському єднанні...[7]

Дружба М. Семенка і Л. Курбаса триває. Режисер друкується в "Мистецтві". 1920-м роком датовано відомий вірш М. Семенка "Лесь Курбас":

Прив'язаний до стовпа волею Леся Курбаса
Натхненним напруженням таємничих зусиль,
Зойкають в вітрах божевільні сурми на нас
В змаганнях зростаючої сили.

Одійдуть на бік, зламавши пиху
Ласкою людини визволеної,
Гладить вітром щоку шовковий дух
Дитина смілива павзи сумної.
Заломіть пальці щирим жестом
І простягніть непокірливу руку,
Одійдіть, одійдіть, виснажені дощенту,
Зараз розітнеться підземний грюк[8].

Йосип Гірняк згадує, що "в березні 1922 року Лесь Курбас зустрів на Хрещатику Михайля Семенка і позичив у нього кілька карбованців на оплату в газеті "Пролетарська правда" оголошення про організування Мистецького об'єднання "Березіль" і заклику до молоді зголошуватися до цієї нової театральної інституції"[9].

У "Режисерському щоденнику" (1920–1927) чимало знайдемо записів, які свідчать про те, що Л. Курбас із симпатією ставиться до лівого мистецтва (пор. запис від 16 серпня 1922 р.: "Мистецтво – процес"[10], а також міркування про

[7] Чужий А. Твори / А. Чужий. – Черкаси : [б. в.], 1997. – С. 60–63.

[8] Семенко М. Кобзар. Повний збірник поетичних творів в одному томі (1910–1922) / М. Семенко. – Київ : Гольфштром, 1924. – С. 542.

[9] Гірняк Й. Спомини / Йосип Гірняк ; упоряд. Богдан Бойчук ; [мист. ред. Орест Слупчинський]. – Нью-Йорк : Сучасність, 1982. – С. 152.

[10] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 58.

форму і зміст[11] або про особливості лівого мистецтва[12]). Неодноразово у Л. Курбаса трапляється міркування про фактуру (див. хоча б протоколи засідань станції фіксації та систематизації досвіду).

1923 року київська газета "Більшовик", у якій працював М. Семенко, надрукувала відому статтю Миколи Бажана "Лесь Курбас і Всеволод Мейєрхольд" (під нею стоїть псевдонім "Панфутурист-екструктор", котрий належав М. Бажанові; до речі, останнього з М. Семенком познайомив Л. Курбас), яка завершується словами: "Чемпіон Києва Курбас положив на обидві лопатки чемпіона Москви Мейєрхольда"[13].

У "Більшовику" також друкується стаття Л. Курбаса "Крах академічних театрів", де, зокрема, говориться, що "академічний тип театру зробився анахронізмом не тільки для бабів, що торгують на Троїцькому базарі, але навіть для українців старого закалу"[14]. У газеті можна знайти повідомлення про вихід літературно-мистецького ілюстрованого двотижневика "Кермо" під орудою Л. Курбаса, Я. Савченка та М. Семенка, про роботу літературної студії при театрі "Березіль", де мають змогу виступати поети-футуристи, газета друкує статті про вистави театру "Березіль", тут з'являється навіть повідомлення про застуду Л. Курбаса[15].

Восени 1923 року починає виходити часопис "Барикади театру", де друкується М. Семенко; цього ж року з'являється й часопис "Глобус", до якого був причетний також і Л. Курбас.

У статтях і лекціях, написаних і виголошених Л. Курбасом у 1923–1925 роках, у "Протоколах засідань режисерського штабу "Березоля"" ім'я М. Семенка згадується досить часто. У цих текстах викладаються думки, суголосні основним постулатам футуристів, дається висока оцінка їхній творчості ("Естетство", грудень 1923 – січень 1924 р.; "З ред. журналу", 30 грудня 1923 р.; ""Березіль" і питання фактури", 7 березня 1925 р.)[16]. Про теплі й дружні стосунки поета й режисера свідчить, скажімо, такий запис у щоденнику Василя Василька: "Якось ми сиділи в інтернаті в Харкові, і Курбас так намалював кінець свого життя. Є на морі маяк, там живуть два старих сторожі, по черзі вартують коло вогню маяка. Живуть з того, що ловлять рибу, а на рибу вимінюють все, що їм потрібно, навіть книги і газети. Ці два сторожі на маяку – це є Курбас і Семенко – поет, з яким Лесь дуже давно товаришує..."[17]. Свідченням цього є й таке місце в "Протоколі..." № 32, датованому 11 травня 1925 року: "Сидимо із Семенком у кіно.

---

[11] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 58.

[12] Там само. – С. 59.

[13] [Бажан М.]. Лесь Курбас і Всеволод Мейєрхольд / Панфутурист-екструктор // Більшовик. – 1923. – 23 черв.

[14] Курбас Л. Крах академічних театрів / Лесь Курбас // Більшовик. – 1923. – 12 верес.

[15] Більшовик. – 1923. – 30 жовт.

[16] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – 920 с.

[17] Цит. за: Адельгейм Є. Г. Крізь роки : вибрані праці / Є. Г. Адельгейм. – Київ : Дніпро, 1987. – С. 135.

Розказую йому, що ми робимо, – що ми закидаємо агітки і переходимо на цілком інший шлях. І він мені підказав те саме, що ми тут установили. Є в цьому, що ми робимо, – установка на перевиховання психології громадської, – певна закономірність, яка очевидна і для літератури, що спільна буде всім лівим течіям. Я був непомірно здивований, що він дав таку відповідь, як ми думали"[18].

Тут варто згадати й лекцію Л. Курбаса з режисури (30 серпня 1925 року), в якій режисер, пояснюючи слухачам, що таке символ ("знак, чия форма менша, ніж уся зображена річ"), наводить приклад: "за хвостом пізнати цілу мишу, за люлькою – Семенка"[19].

7 листопада 1923 року було опубліковано відозву Ініціативного бюро жовтневого блоку мистецтв, яку підписали Михайль Семенко, Олекса Слісаренко, Гео Шкурупій, Лесь Курбас, Фавст Лопатинський та ін. Цей Блок закликав до спільної боротьби на ідеологічному фронті з буржуазними та дрібнобуржуазними впливами. Йшлося про усунення коріння конкуренції, про вироблення спільної тактики щодо "широкого" блоку мистецтв – про це говорив зокрема М. С-ко (очевидно, М. Семенко) в одній зі статей, опублікованих у газеті "Література. Наука. Мистецтво", № 12 за 1923 р. (які знайомі слова і наміри!.. – *М. С.*). До Блоку мали увійти футуристи, гартованці, плужани, театри "Березіль" та театр ім. Г. Михайличенка. Проте члени Блоку не змогли дійти згоди в тому, хто його має очолювати – футуристи чи гартованці. Це призвело до розколу "Гарту", "Плугу", Аспанфутів. Молодші члени цих літературних організацій збунтувалися проти своїх лідерів (М. Семенка, Василя Еллана-Блакитного та Сергія Пилипенка) і вирішили утворити нову літературну організацію – ВАПЛІТЕ, яку очолив Микола Хвильовий. До останнього від М. Семенка пішли Гео Шкурупій, Юліан Шпол, Микола Бажан, Юрій Яновський та ін. М. Семенко залишився без своєї літературної організації.

Назрівала літературна дискусія 1925–1927 років. М. Семенко працює у ВУФКУ (Всеукраїнському фото-кіноуправлінні) на Одеській кіностудії. Як не дивно, але він залучає до кінороботи й "перебіжчиків" – Ю. Яновського, М. Бажана, Гео Шкурупія. У 1927 році М. Семенко видає перше число "Бумеранга" (друге й наступні числа не вийшли), цього ж року побачив світ і збірник "Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох", у якому була оприлюднена дискусія між М. Семенком, Гео Шкурупієм та М. Бажаном, присвячена шляхам розвитку української літератури, а також поетичні твори учасників цієї дискусії. Цей відступ є надзвичайно важливим у висвітленні стосунків між Л. Курбасом і М. Семенком. Ще раз нагадую про перехід від М. Семенка до Миколи Хвильового кількох письменників. Варто згадати також про виставу "Комуна в степах" за п'єсою Миколи Куліша, яка з'явилася на кону театру "Березіль" 17 жовтня 1925 року. Режисером цієї вистави був учень Л. Курбаса Павло Береза-Кудрицький. М. Куліш – чільний "ваплітянин", отже, ця вистава засвідчила перехід у табір

[18] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 439.

[19] Там само. – С. 77.

Миколи Хвильового ще й Л. Курбаса. 1928 року вже сам Л. Курбас поставить "Народного Малахія" за п'єсою М. Куліша. В "Інформації про подорож у Харків та Москву", написаній 3 січня 1926 року, Л. Курбас говорить: "Що в Москві робиться... Нудьга панує. Арватов написав книжку, в якій він відмовився від усіх своїх позицій.

Це нормально, і дико доволі стирчить на фоні тупоголової упертості, на тому, що було природним, і нормальним, і потрібним років два тому назад – Чужак. Є ще другий чоловік на Україні – це Семенко, який стоїть на позиціях Чужака". Продовжуючи думку, режисер пише про те, що ці діячі фактично "відступили від прапора погодження своєї роботи з вимогами життя"[20]. Л. Курбас сперечається з М. Семенком, не згоджуючись із його високою оцінкою вистави "Композитор Нейль", яку поставив Марко Терещенко[21]. Ім'я М. Семенка з роздратуванням згадується і в лекції, прочитаній Л. Курбасом 17 січня 1926 року: "А нас стосується те, що Семенко і Чужак – вони є продовженням того спекулятивного, не обмеженого ніякими моральними законами, ніякою волевою категорією на зразок мистецької: що корисне для класу, для того, щоб клас жив, такого стримуючого центру в них нема"[22]. Дещо інша тональність щодо М. Семенка – у лекції, прочитаній режисером 27 січня 1926 року. Розмірковуючи про мистецтво періоду НЕПу, а також про те, яким буде власне комуністичне мистецтво, Л. Курбас каже: "Ми можемо розробляти певні перспективи (розвитку мистецтва – *М. С.*) на основі методу аналогії, як це робив Шпенґлер чи Семенко"[23]. Проте абсурдною в лекції, прочитаній режисером 4 лютого 1926 року, названа "семенківська теорія боротьби з мистецтвом не тільки як з певним культом (що головне в системі Семенка), але з мистецтвом як певним знаряддям"[24]. І зовсім інше звучить 25 лютого 1926 року в лекції "Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. Молодий театр", у якій Л. Курбас розмірковує про різні види театрів – людський і звіриний, і про "такий театр, про який мріє Семенко, де показуються геологічні потрясіння. Він навіть п'єсу без людей почав писати. Безпредметні спроби, – продовжує Л. Курбас, – не тільки в театрі, але й, скажімо, в кіно найбільше підходять до Семенкової ідеї, – до певної міри позитивну. Безпредметне кіно на Заході доволі добре розвивається"[25]. Ще одну згадку про М. Семенка знайдемо в лекції "Питання аналізу п'єси як театральної проблеми. Індукція і дедукція" (прочитана 27 лютого 1926 року)[26].

М. Семенко у статті "Міркування про те, чим шкідливий український націоналізм для української культури, або чим корисний інтернаціоналізм для

---

[20] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 647.

[21] Там само. – С. 649.

[22] Там само. – С. 98.

[23] Там само. – С. 113.

[24] Там само. – С. 116.

[25] Там само. – С. 130.

[26] Там само. – С. 132.

неї ж” захищає театр “Березіль”, говорячи, що суспільство ще не доросло до його розуміння – суспільству потрібні укропера й кобзарі, а не режисер-новатор[27]. Л. Курбас відкриває свій “Жовтневий огляд” (1927) піснею Юлія Мейтуса “Розносить буря всесвітній пожар”, написаною на слова М. Семенка. А потім з’явиться віршований “Одвертий лист до Леся Курбаса” М. Семенка, продиктований виставою “Народний Малахій” (прем’єра відбулася 31 березня 1928 року, “Лист...” написано за 3 дні). М. Семенко, зокрема, говорить:

В усякім разі, Ви зімкнулися тепер зі справжніми
“європейцями”.
Ви тепер в ідейному колі гнилих символістичних
клікуш.
Так кого ж Ви хочете обдурити, і чому Ви тепер
зробилися таким
“лівим”,
що Вас веде під уздечку
М. Куліш?[28]

Невдовзі розпочнеться кампанія проти Сергія Єфремова, будуть заарештовані Микола Павлушков, С. Єфремов та інші, що сядуть на лаву підсудних під час так званого процесу СВУ. Миколу Хвильового примусять вести репортажі з цього процесу, а також читати щоденники С. Єфремова і коментувати їх у газеті “Харьковский пролетарий”.

1929 року розпочнеться й цькування Л. Курбаса, в якому візьме участь і М. Семенко: основною претензією до режисера буде те, що він перестав орієнтуватися на лівих українських поетів, що ідеологом “Березоля” став М. Куліш, “ідеолог обмеженого міщанства”[29], хоча у статті “"Березіль" у наступний сезон”, датованій 15 червня 1929 року, Л. Курбас повідомляє: “Щодо нових п’єс: за винятком нової п’єси Куліша “Будинок № 13”, що буде закінчена ще цього літа, ми маємо обіцяну п’єсу Дніпровського з шахтарського життя, і, крім того, на спеціальне завдання ми замовили п’єсу Семенкові”[30], [31].

У виступі якогось Шраменка з Одеської держдрами, який пролунав під час сесії Художньо-політичної ради при НКО УСРР, що відбулася у вересні 1929 року, говорилося: “Будемо боротися з курбасизмом, поки курбасизм не стане позитивним явищем в нашому радянському житті”[32]. Відповідаючи на всі зви-

---

[27] Семенко М. Міркування про те, чим шкідливий український націоналізм для української культури, або чим корисний інтернаціоналізм для неї ж / М. Семенко // Бумеранг. – 1927. – № 1. – С. 8.

[28] Семенко М. Сучасні вірші / М. Семенко. – Харків ; Київ : ЛіМ, 1931. – С. 112.

[29] Нова генерація. – 1929. – № 6. – С. 63 ; № 8. – С. 29–33 ; № 10. – С. 74–80.

[30] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 745.

[31] На початку 1929 року “Літературна газета” повідомляла про спільну працю Л. Курбаса і М. Семенка та композитора Рейнгольда Глієра над оперою “Деїля Ханум (Маруся Богуславка)”.

[32] Нова генерація. – 1929. – № 10. – С. 75.

нування, що були озвучені під час цієї сесії, Л. Курбас скаже: "Я зблокувався б з т. Семенком і пропонував би йому сам зблокуватись, коли б він зрозумів свої завдання в мистецькій роботі. Ось тут т. Полторацький казав, що я не хочу відповідати по часті склочних справ. Не хочу відповідати тому, що скучно відповідати, а по-друге, не маю часу займатися цією справою і не хочу займатися. Я не хочу справу "Березоля" – зводити цю роботу в увазі всього громадянства в такий склочний фарватер, як т. Семенко. Я не можу вступати в блок через те, що т. Семенко не вміє або не хоче підійти до всякої справи, навіть до справи розходжень принципових, по суті речі самої справи, в ім'я певного наслідку в нашому культурному будівництві, в нашій культурній політиці, а підходить до справи зі всією легковажністю своєї натури з люлькою. Він мене зрозумів так, що я приходив плакатись та жалітись, що мене гноблять, що проти мене роблять блок, спасайте. Він так хотів мене зрозуміти, а не захотів збагнути, як я поставив ці характерні моменти, що додаються до всього комплексу. Ось чому я не можу блокуватися з т. Семенком. Я коли виступав, я цілком не висказував про всі обставини, які оточують "Березіль", щоб закатати істерику та викликати сльози умилення. Я не боюсь ваших блоків, я не боюсь боротьби, я тільки боюсь одного, я боюсь, щоб ви не повелись як фальшивомонетники, як шулери при картах.

Я не кажу, що ви поводитеся так, я хочу тільки оградити себе від цієї можливості. Я це сказав, можливо, що я сказав не досить ясно, і тому я постараюся тепер сказати ясніше. Товариші, я говорив про те, що намітилася щілина, яку, коли ми далі будемо в таких самих тонах, не по суті справи, а по тій лінії, яку вам вигідніше вести, провадити, то, безумовно, ця щілина, оскільки ви заступаєте в ворожі форми, а я їх інакше розумію, а тут кажуть, що це є нове і не зовсім масове, то я боюся, щоб не вийшло так, щоб ця щілина дійшла до свого логічного кінця, і я не опинився поза нашим революційним активом, і я не опинився одним прекрасним днем у лавах об'єктивно, в усякому разі теоретичних – ворогів радянської влади і ворогів партії. Ось чому я казав, що я беру в цьому сезоні такий курс, який вам виб'є чисто політичну зброю з рук". Далі Л. Курбас із гіркотою відзначає: "Трудно вийти з чарівного кола своєї думки; до таких людей належить т. Семенко"[33]. І продовжує, очевидно, маючи на увазі свого колишнього побратима: "Скажу вам одну річ, як зустрілися два друга, і доти вони не могли розмовляти між собою одверто, доки той не надів на себе косинки, в якій він був, коли вони розставалися"[34].

У статті "На дискусійний стіл" (1929) режисер вкаже на "провінційну претензійність", "безграмотність", "культменшовизм" і "дилетантизм" діячів "Нової ґенерації", які вирішили присвоїти собі право керувати театром узагалі й "Березолем" зокрема[35]. "Одним словом, – пише Л. Курбас, – на мою думку, "Нову генерацію" з театрів треба гнати і в вікно, і в двері"[36].

---

[33] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 767.

[34] Там само. – С. 768.

[35] Там само. – С. 760.

[36] Там само. – С. 761.

І наостанок – фрагмент драми абсурду, який можна знайти у "Споминах" Йосипа Гірняка. Актор описує побут акторсько-письменницької групи в Межигір'ї, куди для двотижневого відпочинку виїхав "Березіль": "Задум Леся Курбаса використати одномісячну відпустку і двотижневий період до нового театрального сезону на підготовку прем'єри "Маклени Ґраси" в Межигір'ї – не виправдав його надій. Сподівання, що над Дніпром, далеко від столичної суєтні, можна буде зосередитись тільки над постановкою вистави п'єси, були не реальні. Новоорганізований Творчий будинок Всеукраїнської спілки пролетарських письменників у давньому Межигірському монастирі мав завдання створити сприятливі обставини для творців літератури і мистецтва. Однак конгльомерат письменників різних угруповань і навіть національностей (українці, росіяни і жиди) своїми проблемами, атавістичними наставленнями та комплексами не сприяв творчій атмосфері. Спільна їдальня і відпочинкова територія монастирського саду, де всі були приневолені щоденно кількаразово зустрічатися, не оправдали надій на сприятливу творчо-товариську обстановку. Кілька російських письменників, за старою звичкою, трималися осторонь. Представники жидівської літератури не демонстрували своєї окремішности, зате їхніх дружин дуже роздратовувала запопадлива опіка наших актрис над "куркульським недобитком", як вони обзивали напівживе хлоп'я в монастирських хащах! Не могли ми похвалитись у Межигір'ї товариськими контактами з "вуспівською" братією з-під прапора І. Микитенка, а найпікантніші були наші взаємини в цьому творчому ресорті з батьком сина Наталії Ужвій – Михайлом Семенком. Синове ім'я теж було "Михайль". Вождь "Асианфуту", а згодом "Нової ґенерації", колишній нерозлучний друг і поклонник творчости Леся Курбаса, – перевтілився у завзятого критика і заперечника театру "Березіль" і його творця, із-за творчого контакту Леся Курбаса з драматургом Миколою Кулішем. Отож М. Семенко із своїми напарниками опинились по тім боці барикади"[37].

На цьому можна ставити крапку: всі слова сказані, шанувальники Л. Курбаса можуть звинувачувати М. Семенка, шанувальники М. Семенка можуть згадати статтю Варвари Жукової (це псевдонім Костя Буревія) "Фашизм і футуризм", надруковану в часописі Миколи Хвильового "Пролітфронт" (1930, № 3, червень), і так до нескінченності. Можна посилатися на людський фактор, на чиїсь надмірні амбіції. Та не можна забувати про політичний психоз, що почав набувати обертів наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років, психоз, який призвів до самогубств, до нехтування давніми дружніми стосунками, самообмов і доносів... Далі можна згадувати репресії, мільйони невинних жертв. Єдине, що може втішити, – це те, що, можливо, Л. Курбас і М. Семенко сидять зараз біля небесного маяка і мирно читають газети й книжки, виміняні за наловлену в океані рибу.

[37] Гірняк Й. Спомини / Йосип Гірняк ; упоряд. Богдан Бойчук ; [мист. ред. Орест Слупчинський]. – Нью-Йорк : Сучасність, 1982. – С. 361.

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА

ПЕРЕТВОРЕННЯ ЯК ФОРМУЛА ЖИТТЯ ТА МИСТЕЦТВО ВИЖИВАННЯ ЯК ДІЙСТВО (ЛЕСЬ КУРБАС І МАРКО ТЕРЕЩЕНКО)[1]

Серед тих, хто в одній особі протягом різних періодів життя був учнем, товаришем, суперником і ворогом Леся Курбаса, – актор і режисер Марко Терещенко. Їхні особисті й творчі стосунки затьмарені не лише загальновідомим протистоянням кінця 1920-х – початку 1930-х років, коли обидва режисери виявилися представниками різних мистецько-ідеологічних спілок, а й чималою кількістю негативу, сконцентрованого в приватних спогадах про М. Терещенка. Поза тим, для розуміння вітчизняного театрального процесу загалом важливо зауважити, що М. Терещенко був непересічною мистецькою особистістю, талановитим учнем Л. Курбаса, який особливим чином розвивав окремі Курбасові креативні ідеї.

М. Терещенко належав до кола найдавніших творчих побратимів Л. Курбаса: їхнє знайомство відбулося в Києві навесні 1916 року, коли кільканадцять юних ентузіастів перебудови українського театру зустрілися з молодим галицьким актором Л. Курбасом, запрошеним вступити до київського театру Миколи Садовського. На відміну від Л. Курбаса, на той момент М. Терещенко мав цілком "дорослу" професію – був випускником військово-фельдшерської школи та працював у госпіталі, але одночасно навчався в музично-драматичній школі ім. М. Лисенка. Як згадує про нього молодотеатрівець Степан Бондарчук, "він любив товаришувати лише з самим собою, але будучи, як то кажуть, хлопчиною собі на умі, ввійшов в наш колектив"[2]. Якщо виокремити різні етапи творчих і особистих стосунків Л. Курбаса та М. Терещенка, то період діяльності Молодого театру, тобто близько чотирьох років (1916–1919), є часом їхньої плідної мистецької співпраці, близького товаришування й сподівань на успішне майбутнє. У Молодому театрі

---

[1] Друкується за: Веселовська Г. Перетворення як формула життя та мистецтво виживання як дійство (Лесь Курбас і Марко Терещенко) / Ганна Веселовська // Курбасівські читання : наук. вісн. / Держ. центр театр. мистецтва імені Леся Курбаса ; [редкол.: Неллі Корнієнко (голова) та ін.]. – Київ, 2007. – № 2 : До 120-річчя від дня народження Леся Курбаса: історія, теорія, критика. – С. 94–107. *(Прим. ред.)*.

[2] Бондарчук С. К. "Молодий театр". Чому я взявся за перо? / С. К. Бондарчук // "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 109.

М. Терещенко вдало дебютував як актор, зіграв більше десятка ролей у виставах Л. Курбаса, Гната Юри, Семена Семдора, про жодну з яких годі віднайти негативний відгук. Його успішність як актора відзначала й тогочасна критика, помітивши його в ролі Другого брата в "Танку життя" Олександра Олеся[3], а Г. Юра та Я. Мамонтов докладно описали експресивність виконання ним ролі Івана Гуса[4]. Характеризуючи виконавські здібності М. Терещенка, С. Бондарчук, зокрема, пише, що "за своїми психофізичними даними цей не високий на зріст молодик не відповідав жодній зі старих трафаретних мірок – амплуа. А втім, Терещенко був здатний досить вправно грати ролі найрізноманітнішого плану – від Лісовика в "Затопленому дзвоні" Ґ. Гауптмана до Івана Гуса в інсценізації Шевченкового "Єретика"[5]. М. Терещенко був одним з найактивніших молодотеатрівців: входив до художньої ради колективу, відстоював приміщення театру на Прорізній, співпрацював з ВУТЕКОМом, а головне – підтримував Л. Курбаса в його преференціях експериментально-лабораторному типові театру. Кульмінацією їхніх товариських стосунків стала присутність М. Терещенка свідком на весіллі Л. Курбаса та Валентини Чистякової 6 вересня 1919 року.

Але загальновідомо, що стосунки М. Терещенка та Л. Курбаса істотно розлагодилися саме в молодотеатрівський період. Як повідомляє Володимир Голота: "Під час однієї з репетицій вистави "Горе брехунові" Ф. Ґрільпарцера, в якій М. Терещенко грав роль Перевізника, між актором і режисером виник конфлікт. Лесь Курбас вирішував спектакль у гротескно-буфонадному ключі і, звичайно, реалістична гра М. Терещенка його не задовольняла. Він запросив актора після репетиції прогулятися до Михайлівського собору й обережно натякнув на його помилковість у вибраній манері гри, адже йому не раз доводилось хвалити Марка Терещенка, з яким був у дружніх взаєминах. Та поступово діалог загострювався і закінчився фразою Леся Курбаса: "Ти скотився на шлях М. Садовського. Загинеш як актор!" Оливи у вогонь додала присутня з ними дружина Леся Курбаса, актриса театру В. Чистякова: "Правда, Марку, все старе гине!" Через декілька днів М. Терещенко на сторінках газети "Боротьба" виступив із статтею під назвою "До всіх присяжних і не присяжних опікунів театрального мистецтва", в якій засудив диктатуру режисера в театрі. Його підтримав актор театру і його директор С. Бондарчук. У відповідь Лесь Курбас у статті "На грані" (1919) заявив, що "театр мусить бути театром однієї волі і театром поки що режисера""[6].

---

[3] Бондарчук С. К. "Молодий театр". Чому я взявся за перо? / С. К. Бондарчук // "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 267.

[4] Там само. – С. 176; Мамонтов Я. Шевченкові інсценівки / Я. Мамонтов // Комуніст. – 1919. – 26 квіт.

[5] Бондарчук С. К. "Молодий театр". Чому я взявся за перо? / С. К. Бондарчук // "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 109.

[6] Голота В. "Мистецтво дійства" в авангардних пошуках театру імені Гната Михайличенка / Володимир Голота // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1999. –

У постмолодотеатрівський період творча співпраця Л. Курбаса й М. Терещенка реально мала місце лише одного разу: під час роботи над виставою "Гайдамаки" навесні 1920 року. І приблизно з цього моменту їхнє співіснування в українському театральному просторі переходить на рівень суперництва: спочатку мистецько-ідеологічного характеру, а згодом ідеологічно-політичного. Зрозуміло, що початок конфлікту був покладений самим фактом неприєднання М. Терещенка до новоствореного театру Кийдрамте, його самостійною режисерською роботою в театрі ім. Т. Шевченка над "Гайдамаками", а також галасливим маніфестуванням колективного методу творчості.

На основі підготовлених студійцями окремих самостійних етюдів (тобто з використанням колективного методу творчості) була здійснена прем'єрна робота створеної М. Терещенком у Києві 1919 року студії (з 16 грудня 1920 року Центростудії) – композиція "Перший будинок нового світу", вперше представлена на сцені Київської опери 10 грудня 1919 року. Сценарну основу колективного дійства становили вірші Павла Тичини "Плуг", "На майдані", "Псалом залізу", поезії Володимира Сосюри, Василя Чумака, Михайля Семенка, Василя Еллана-Блакитного, а також ряд епізодів з драми Еміля Верхарна "Зорі". "Матеріалом для виконання, – як зазначав критик Юрій Меженко, – був рух і образ. Слово як звукове явище не було використане (надто було б психологічним в тому космічному напруженні). Був рух, і головним чином, рух. Образи тексту всі були зв'язані асоціативно з рухом. Актор був елементом руху й звук був йому потрібний як вигук, що має збільшувати екстаз. Зміст всієї композиції полягав в русі не індивідуальному, а масовому, і шукали мільйони мільйонів мускулястих рук. В комбінації руху і образу не було моменту ілюстрування. Рух не мусив ілюструвати або розвивати образ, так само і слово не було поставлено в положення роз'ясняючої частини дійства. Це був спільний екстатичний потяг виявити космічну бурю, руїну світу"[7].

Подібно до італійської комедії дель арте, вистава "Перший будинок нового світу" не мала повноцінної драматургічної основи, а лише приблизний сценарій, остаточна літературна форма якого склалася завдяки, передовсім, П. Тичині, лише 1921 року. Власне, в такому вигляді її запам'ятали сучасники та відрецензував Мирослав Ірчан, передаючи свої емоції з приводу новітньої театральної форми. "На сцені ми бачимо не поодиноких героїв – чоловіків чи жінок, тільки колектив-масу. По-друге, бачимо в цілій виставі рух мільйонів і завзяття мільйонів. Старий лад і його розклад та повстання мас, соціальна революція представлена в колективному творі надзвичайно цікаво і захоплюють глядача до тої степені, що мимоволі він лічить себе теж членом того колективу"[8].

Т. CCXXXVII : Праці Театрознавчої комісії / ред. том: Ірина Волицька, Олег Купчинський, Ростислав Пилипчук. – С. 181.

[7] Меженко Ю. Театр Михайличенківців / Ю. Меженко // Червоний шлях. – 1923. – № 9. – С. 163–164.

[8] Ірчан М. "Перший будинок нового світу" [Рукопис] // Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. – Фонд 2189, оп. 1, спр. 35. – Арк. 51.

На початку 1920-х рр. М. Терещенко заявив про себе також як організатор масових дійств, під час постановки яких теорія колективної творчості реалізовувалася найбільшою мірою, та інсценізацій "судів", подібних до тих, що організовувалися провідними російськими режисерами в Петрограді за участю робітничої та військової самодіяльності. Характер масового дійства "Труд і капітал", здійсненого М. Терещенком, сценарій якого також створювався за участю П. Тичини, уповні співвідноситься зі старовинними матеріальними постановками. У цій новітній містерії, поставленій на арені київського цирку 1921 року, використовувалися алегорії, символи, елементи фантасмагорії, колективні дії. Дійові особи – представники "капіталу" – капіталісти, генерали, служителі культу, розташовувалися вгорі, на звичному для оркестру місці, а представники "труда" – маса повсталих – унизу, на арені. Верхній майданчик (хори) з ареною з'єднували широкі сходи, які сполучали дію між двома ворогуючими таборами. "Дійові особи з'являлися на арені з трьох проходів, – згадував сам М. Терещенко, – центрального і двох бокових. Образи були окреслені різними барвами. Багато уваги приділялося пантомімі. Широко використовувалась імпровізація. Сцену збагачували хори, танці, акробати. Це робило видовище складним, барвистим, синтетичним"[9].

Цілком закономірно, що експерименти з масовими дійствами привели М. Терещенка до теоретичного осмислення методу колективної творчості, апологетом якого в Україні виступив саме він. 1921 року в Києві вийшла друком його брошура "Мистецтво дійства", що стала своєрідним маніфестом революційного авангардного театру. Тут ішлося про те, що "актор нового, пролетарського театру мусить визволитися від панування над ним автора, режисера, декоратора і навіть машиніста, щоб стати вільним творцем і організатором свого мистецтва, подібно до того, як робітник з раба машини робиться в комуністичному суспільстві господарем виробництва. Це значить, що актор мусить бути універсальним артистом, ц. т. автором, режисером і всім іншим, що потрібно для театрального дійства. Цим універсалізмом не тільки визволяється актор, також радикально перетворюється і сама історія театрального мистецтва: актор робиться виразником власних думок і настроїв, бо він сам творить дію, а не лише передає те, що написано автором або композитором і розроблено режисером. Тільки такий актор може бути дійсним артистом, бо він сам накреслює собі завдання, а не підходить до свого мистецтва з чужими думками й образами, як це робиться досі по всіх театрах. І тільки в такому новому театрі артист щиро переживатиме своє дійство і ніколи не буде говорити фальшивими, шаблоновими інтонаціями"[10].

Стосунки Л. Курбаса і М. Терещенка, а ширше – театру "Березіль" і театру ім. Г. Михайличенка – з початку 1920-х років важко назвати простими. Цілком

---

[9] Терещенко М. С. Крізь лет часу / М. С. Терещенко ; ред. П. П. Перепилиця. – Київ : Мистецтво, 1974. – С. 8–9.

[10] Мамонтов Я. Сучасний театр в його основних напрямках / Я. Мамонтов // Нове мистецтво. – 1926. – № 22. – С. 2–3.

очевидних форм протистояння їхні стосунки набули приблизно з 1923 року, хоча, як зазначає Олег Ільницький, "справжньою зустріччю думок на ґрунті теоретичних шукань стала спілка Терещенка й Курбаса з Семенком. Усі троє так чи інак протистояли естетизму, академізму, психологізму і традиціоналізму в мистецтві. Відверто говорилося про пристосування мистецтва до завдань пропаганди комуністичних ідеалів та комуністичної культури..."[11].

На сторінках часопису "Барикади театру", що видавався під патронатом театру "Березіль", про діяльність театру ім. Г. Михайличенка писали, що "цей колектив першим висунув гасло Жовтневого театру на Україні, але гасло це було остільки непродумане й непрочуте, що в усіх ротах театру Михайличенка, поза певною дозою динаміки, нічого не було від Жовтня в театрі. Театр без вихідної (робочої) точки в своєму майстерстві, театр позичених форм, не перетравлених у власному творчому організмі – театр Михайличенка блудить у хащах естетичних екзерсисів футуристично-декадентського порядку. Але театр Михайличенка – з одного боку, продовжує деструктивну роботу, розпочату Молодим театром, з другого ж, працюючи в майстерні над формальними завданнями, силкується все ж таки підпорядкувати свою роботу вимогам сучасності"[12].

Прикметними в цій статті видаються закиди з приводу футуристично-декадентських екзерсисів михайличенківців, оскільки так докоряти могла лише людина добре обізнана з ідеєю колективного методу та її витоками. Якщо футуристські захоплення М. Терещенка початку 1920-х років були широко відомі й активно популяризувалися ним самим, то зв'язок "мистецтва дійства" й колективного методу з декадентськими ідеями соборності в театрі був очевидним не для всіх.

Новаторство М. Терещенка багато в чому живилося розробками російських символістів початку XX століття, зокрема ідеями В'ячеслава Іванова: про соборність у мистецтві, яка може стати підґрунтям для створення нового синтетичного видовища, кілька разів згадується в працях самого М. Терещенка. Це питання також активно дебатувалося теоретиками ранньоавангардного мистецтва ще 1919 року. Таким чином, М. Терещенко на практиці наважився поєднати два антагоністичні концепти театру початку XX століття: театру символістського, естетського й театру футуристсько-деструктивного. І, зважаючи на такі програмні орієнтири художника, відзначимо, що за суперечкою М. Терещенка з Л. Курбасом приховувалося не лише закономірне змагання наставника та дорослого учня, а справжнє протистояння мистецьких ідеологій.

Творче суперництво М. Терещенка і Л. Курбаса ще більше загострилося, коли в Києві одночасно почали активно діяти два експериментальні театральні колективи – МОБ і театр ім. Г. Михайличенка, а також два подібних навчальних заклади. 1923 року Центростудія була реорганізована у Вищий театральний технікум із спеціальним факультетом "мистецтва дійства", що став своєрідним

---

[11] Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / Олег Ільницький ; ред. М. Прихода ; пер. з англ. Р. Тхорук. – Львів : Літопис, 2003. – С. 99.

[12] [Шевченко Й.]. Київ на переломі / Іонаш // Барикади театру. – 1924. – № 4/5. – С. 8.

полігоном для театру-майстерні ім. Г. Михайличенка, а факультет української драми в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка очолив Л. Курбас.

На момент створення в Києві МОБу колектив під орудою М. Терещенка був уже добре відомий киянам і отримав репутацію найреволюційнішого, хоча й не мав постійного театрального приміщення, а свої композиції, зокрема, "Небо горить" і "Перший будинок нового світу", в яких було "чути грізний подих революційної боротьби і пророчі заклики до майбутнього"[13], показував у залі Ветеринарно-зоотехнічного інституту й просто на заводах. Тоді ж, коли в репертуарі михайличенківців з'явився повноцінний спектакль "Універсальний некрополь", а у березільців – "Газ" та "Джіммі Гіґґінс", у пресі розпочалося безпосереднє порівняння вистав "Березоля" й театру ім. Г. Михайличенка.

Виставу "Універсальний некрополь", що відбулася на початку 1924 року в оформленні художника Костянтина Єлеви та в супроводі музики Михайла Вериківського, можна вважати найскандальнішою прем'єрою й кульмінацією творчого розвитку театру ім. Г. Михайличенка. Зі всього комплексу, що складала програма "мистецтва дійства", основне в цій виставі було збережено – сценарну основу й пластично-колективістське рішення більшості сцен, – хоча ідеологічні завдання "Універсального некрополю" були вже принципово іншими, ніж у попередніх композиціях: не агітаційно-закличними, а викривально-сатиричними. Користуючись іронічними текстами Іллі Еренбурга, М. Терещенко пішов шляхом критичного осмислення революційних досягнень, а головне – постреволюційних реалій. Це були принципово нові мистецько-ідеологічні завдання і, як зазначав з цього приводу Ю. Меженко, "в "Універсальному некрополі" Терещенко вперше вивів героїв в розумінні окремішності особи від колективу. Це на наші часи тяжка річ. Життя саме скасувало героїв. А Терещенко зумів показати життьових героїв – типи – не переступивши за межу, де починається індивідуальність"[14].

Майстерно організовані масові сцени, де, за словами Ю. Меженка, вдалося "позбутися підходу до руху як до пластичності"[15], дали підстави тогочасній критиці не лише порівнювати вистави березільців і михайличенківців, а й віддавати перевагу останнім. "Розбивка тяжкого матеріалу на легкі, кінематографічно чіткі епізоди не стомлюють, але весь час підтримують увагу на однаковій височині, – зазначав дописувач харківського тижневика. – Масова дія, що весь час відбувається і випливає з попереднього, театральні трюки, які дають максимальне враження, – все це свідчить про досягнення справжнього театрального мистецтва. Тут слід зазначити ще одне, а саме, що основою, центром постановки, як завше у михайличенківців, є рух. Наша епоха є динамічною (епоха переходова, епоха руйнування та інтенсивної будови). Вона і повинна бути динамічною – це аксіома, яку розуміють всі, але здійснити яку лише вдалося михайличенківцям. Вони не задовольнилися абстрактним рухом, як театр "Березіль", вони не

---

[13] К. Л. Вистава театру ім. Михайличенка / К. Л. // Більшовик. – 1922. – 19 груд.

[14] Меженко Ю. "Універсальний некрополь" / Ю. Меженко // Більшовик. – 1924. – 28 лют.

[15] Там само.

шукають в менті краси. Основою їх рухів завше є утилітарний трудовий процес робітників землі та станка. Їх рухи реалістичні по суті і утилітарні в основі"[16].

Завдяки цьому докладному описові пластичного рішення вистави зрозуміло, що приблизно з середини 1920-х років М. Терещенко вирішив прямувати шляхом так званого виробничого мистецтва, концепція якого стала доволі популярною в СРСР, хоча його художня безперспективність з'ясувалася дуже швидко. Для творчої платформи Л. Курбаса та його соратників по "Березолю" формула виробничого мистецтва була цілком неприйнятною, навіть зважаючи на високий ступінь їхньої соціально-мистецької заангажованості. "У Курбаса рух має психологічне значення, у михайличенківців – індустріальний рух, робітничий процес. Завдання, поставлені цим досить молодим колективом, дуже складні – це передати, відтворити рухами людини ритм сучасної індустрії, тоді як "Березіль" поставив собі інше, може, й ширше завдання, передати всю "сучасність", – зазначалося в пресі[17].

Шукаючи творче обличчя власного театру, М. Терещенко наче навмисне робив те, що вже апробував у своїх виставах Л. Курбас і чого надалі прагнув уникнути. Подивившись у листопаді 1924 року нову прем'єру михайличенківців "Вир", Л. Курбас так прокоментував її: "Те, що Терещенко робить, – це підхід до нас. Я переконаний, що "Вир" Г. Стабового найде свого глядача, який буде задоволений, хоча він аматорський, хоча він і шкідливий"[18].

Починаючи з другої половини 1920-х років, дискусії двох митців у пресі стають подібними більше до виступів ворогів, аніж колишніх однодумців. У цьому можна пересвідчитися, гортаючи тогочасні впливові журнали "Радянський театр", "Нова генерація" та ін. "Лівий театр на Україні зараз весь зосереджений в "Березолі", – стверджував Л. Курбас. – Бувший "лівий" гартованський театр ім. Г. Михайличенка з феєрверком скотився із Парнасу фореггеро-камерної напарфумованої безсюжетності (по ефекту безпредметності) в прірву безнадійного любительського натуралізму. Більше на горизонті лівих нікого не зосталося. Тому ми можемо говорити про "Березіль" як про весь лівий театральний фронт. Позбавитися лівизни – це значить застигнути і варитися у старих соках"[19].

З іншого боку, якщо відкинути брутальність інспірованого владою ідеологічного протистояння українських митців кінця 1920-х років, то з'ясовується, що чимало подібного було в їхніх мистецьких шуканнях. Використані у березільських виставах "Жовтневий огляд" та "Алло!..." жанри репортажу, політичного ревю, огляду, знайшли місце і у виставах, здійснених М. Терещенком в Одеській

---

[16] Тєлєгін. До постановки "Універсального некрополя": (Театр ім. Михайличенка) / Тєлєгін // Література, наука, мистецтво : літературно-мистецький додаток до газети "Вісті ВУЦВК і ХГВК". – 1924. – 9 берез. – С. 7.

[17] Чужий А. Український театр в минулому році: (Доклад Филиповича, Всенародна бібліотека) / А. Чужий // Більшовик. – 1924. – 10 січ.

[18] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 168.

[19] Там само. – С. 245.

Держдрамі. Ставлячи політичний опус-агітку "Дорогою вогню", М. Терещенко стверджував, що "театр розглядає п'єсу, як організацію певного фактичного матеріалу, поданого в театрально-мистецькому перетворенні... Оформлюючи цю виставу, уперше вживаємо обстанови, як матеріал до памфлету-сатири і обстанова діє не як складова, а як самостійна частина вистави"[20].

За жанровими характеристиками "Дорога вогню" Вейтінга та Вальдо дуже нагадувала мюзик-хольне ревю: тут були численні танцювальні номери "герле", поставлені балетмейстером Павлом Вірським, екзотичні сцени, що відтворювали мальовничий побут Сходу, кінофрагменти. "Агіт-вистава, політ-ревю, стиль фейлетону, що зовсім глибоко розроблює тему, все це створило своєрідну варварську екзотику, де побут мешканців країни Орлейні уживається з парадоксами Оскара Вайльда, розважливий балет з англійським шпигуном полковником Лов, стовідсоткова американка з хижацькою політикою Англії та реалістичними пройдисвітами"[21]. Словом, антибуржуазний політичний спектакль М. Терещенка, з одного боку, зовні нагадував пересічну європейську розважальну виставу з ексцентричним балетом, а з іншого – тяжів до синтетичного музично-пластичного видовища, універсальну формулу якого ще раніше винайшов Л. Курбас.

Цілком очевидно, що з того моменту, як М. Терещенко увійшов у спілку з ВУСППівцями і почав тісно співпрацювати з антагоністом Л. Курбаса та М. Куліша драматургом І. Микитенком, стосунки колишніх товаришів трансформуються у відверте особисте протистояння з усіма відповідними наслідками. Волею влади творчо-ідейний тандем Микитенка-Терещенка показово протиставляється мистецькій спілці М. Куліша й Л. Курбаса, а Харківський театр Революції під орудою М. Терещенка створюється 1931 року з метою протиставлення сильному конкуренту "Березолю".

Постскриптум до історії стосунків двох митців написало саме життя: будучи першим Курбасовим учнем, який став самостійним режисером, М. Терещенко фактично ним не вважається, і в жодній із книг спогадів про майстра немає його нотаток.

---

[20] "Дорога вогню" в Держдрамі : (розмова з режисером Терещенком) // Молодая гвардия. – 1929. – 26 нояб.

[21] Мар І. "Дорога вогню" / І. Мар // Молодая гвардия. – 1929. – 30 нояб.

Надія МІРОШНИЧЕНКО

МИКОЛА КУЛІШ І ЛЕСЬ КУРБАС У КОНТЕКСТІ ДІАЛОГІЧНОЇ МОДЕЛІ ТВОРЧОСТІ[1]

Як творяться синхронні в часі драматургія і театр? Яка взаємозалежність їхнього співіснування і які оптимальні передумови для повноцінного розвитку двох цих складових мистецтва? Ці питання є одними з найактуальніших у будь-який період розвитку культури. Пропоную розглядати їх у контексті діалогічної моделі. Зауважу, що концепція діалогічної (полілогічної) природи культури загалом набула популярності у постмодерних культурологічних концепціях, зокрема в працях Михаїла Бахтіна та Юлії Крістевої. Але що дає підставу для розгляду драматургічних текстів і синхронного їм театрального процесу як діалогічної моделі? На мою думку, такою передумовою є, по-перше, синтетичний характер театрального мистецтва, що передбачає апріорі взаємодію і внутрішній діалог у творчості, по-друге, саме походження драматичного тексту. Питання полягає в тому, чи є п'єса без сценічного втілення закінченим цілим, чи вона лише "напівфабрикат", запрограмована частина цілого? Єдиної відповіді на ці питання не існує. Літератори здебільшого наполягають на самоцінності тексту, а "театрали" ставлять на перше місце його сценічність. Мені імпонує свідоме прийняття амбівалентності драматургії: вона існує в двох іпостасях, кожну з яких можна вважати цілісною, але справжня сутність п'єси полягає в їхньому поєднанні.

Продовжуючи цю думку, пропоную виходити з того, що постановка не є чимось зовнішнім до тексту, навпаки, з історичної точки зору саме з театру народилася драма як самостійний феномен. Зокрема, дослідник драми Ерік Бентлі наполягає на такому трактуванні сутності драматургії: "І хоча походження не варто змішувати із сутністю, легше розпізнати сутність, якщо ми уявимо собі, якими були явища, які цікавлять нас, на самому початку... хай навіть ми, прийнявши на віру, що онтогенез повторює філогенез, замінимо тим, що нам відомо про дитинство окремої людини, брак знань про дитинство людства"[2].

---

[1] Друкується за: Мірошниченко Н. Микола Куліш і Лесь Курбас у контексті діалогічної моделі творчості / Надія Мірошниченко // Курбасівські читання : наук. вісн. / Держ. центр театр. мистецтва імені Леся Курбаса ; [редкол.: Неллі Корнієнко (голова) та ін.]. – Київ, 2007. – № 2 : До 120-річчя від дня народження Леся Курбаса: історія, теорія, критика. – С. 133–148. *(Прим. ред.)*.

[2] Бентли Э. Жизнь драмы / Эрик Бентли. – Москва : Искусство, 1978. – С. 87.

Розглядаючи творчість драматурга і режисера як діалогічну модель, скористаємося типологією діалогів у семантичній теорії. Зокрема, це три основні типи:

1. Звичайний тип діалогу, коли частина контекстів суб'єктів діалогу є загальною, персонажі говорять приблизно "про одне й те саме" і здатні обмінюватися інформацією. Зауважу, що в театрі такий тип діалогу може зумовлюватися зовнішніми позамистецькими чинниками (наприклад, соціальними, ідеологічними, фінансовими тощо), тому не формує повноцінного синтезу у творчості митців.

2. Контексти зовсім чужі одне одному, це, по суті, нашарування монологів, "діалог глухих" або, за німецьким виразом, "говорити, проходячи повз одне одного". Такий тип діалогу відповідає періодам кризи в театрі, що може проявлятися на різних рівнях, зокрема, і в асинхронності розвитку тих чи інших складових (наприклад, драматургія чи режисура "випереджає" одна одну, або драматург чи режисер сфокусовані на втіленні лише власних ідей і нездатні до співтворчості).

3. Контексти практично ідентичні, по суті, це багатоголосий монолог. Такий тип відповідає ситуації тісної співпраці драматурга з конкретним режисером, театром, коли п'єса і вистава творяться спільно. Це майже ідеальний випадок, який зумовлюється не лише фактом співпраці, а й близькістю естетичних позицій митців.

З огляду на запропоновану типологію, висуваю гіпотезу, що такий тип діалогу є найбільш креативним і позначає один із вищих ступенів розвитку в театрі на певному етапі. На підтвердження цієї тези наведу думку Соломона Міхоелса: "Драматургія і театр живуть у зіткненні, де зміна в одному співчлені викликає певні й відповідні зміни в іншому. І не випадково розквіт театру... завжди був, є і буде пов'язаний з іменами видатних драматургів. І навпаки, кризи театру збігалися з лихоліттям у драматургії... Кризи в драматургії майже завжди викликали спроби театру самовизначитися, відмежуватися від драматургії. Це... знаменувало занепад певної школи і виражало не що інше, як розклад двочленної формули, в якій виражений закон життєтворчого і органічного зв'язку драматургії й театру... Розпад формули зупинявся самим життям. Поступово розрив між театром і драмою скорочувався, затягувався тканиною, живою плоттю взаємного розуміння..."[3].

На мій погляд, прикладом такого діалогу є співпраця Миколи Куліша і Леся Курбаса. Розглядаючи особливості творчості цього тандему, передумови його формування, розвиток і засади, можна на цьому прикладі спробувати визначити й основні складові успішності такої діалогічної моделі.

Наводячи думку Соломона Міхоелса, я була свідома того, що ця теза надається до дискусії, зокрема, з огляду на втрату її актуальності, оскільки наразі "авторський центр" зміщено в бік постановника. Адже існування двох полюсів

[3] Михоэлс С. Статьи. Беседы. Речи / С. Михоэлс. – Москва : Искусство, 1964. – С. 219–220.

нібито провокує їхнє підсвідоме розмежування і протиставлення. Проте, на моє переконання, існування цих центрів не вказує на антагонізм: просто характер синтезу в театрі видозмінюється й ускладнюється. Гадаю, сильна позиція режисера полягає не в нівелюванні літературної основи, не в тому, щоб робити її безликою, не в боротьбі і самоствердженні, бо така боротьба нерідко призводить до внутрішньої деструктивності вистави. Натомість сильна позиція режисера – це вміння перетворити драматурга на співавтора, не відмовляючись від його індивідуальності, а навпаки, допомагаючи їй, провокуючи її розвиток.

Зокрема, Лесь Курбас цінував у драматургові не стільки слідування прийнятим театральним законам, що нерідко приймається театралами за вияв "професійності", а індивідуальність. Наприклад, у статті "Два полюси нашої драматургії" режисер писав про творчість Леоніда Первомайського: "В п'єсі яскраво виявлено обличчя автора. Більшість же наших п'єс подібні одна на одну як близнята"[4]. Тут же Л. Курбас справедливо зазначає, що українській драматургії бракує вихідців з лірики, мотивуючи тим, що лірика ближча до драми, ніж епос. Якщо зважити на те, що в основі ліричного світогляду є примат індивідуальності, суб'єктивності, то ми знову натрапляємо на той же пріоритет постановника у виборі літературного джерела.

Аби зрозуміти передумови творчого діалогу Курбас-Куліш, ми розглянемо ті вихідні позиції, очікування режисера від сучасного автора, викладені в програмному документі "Сьогодні українського театру і "Березіль", де Л. Курбас визначає своє бачення ролі тієї чи іншої театральної професії. Ці тези, написані ще до зустрічі з М. Кулішем, сповнені розчарування й болю, скарг на брак повноцінних сучасних українських п'єс (щоправда, не менш гострі нарікання стосуються й театральної музики, хореографії, а особливо критики; лише до художників режисер ставиться з більшою довірою).

Л. Курбас, перш за все, виявляє брак пошуків форми: "У наших драматургів занадто мала воля до форми, вони бояться карколомного експерименту..."[5]. І далі він посилається на знаменитий афоризм Жана Кокто про те, що мистецтво подібне до драбини, на якій неможливо перестрибувати щаблі, тобто уникнути закону мистецької еволюції (взагалі ним безглуздо нехтувати). Слідування банальним формам реалізму сприймається режисером як анахронізм і пережиток. У власній творчості Л. Курбас послідовно дотримувався "принципу Кокто" – і крок за кроком, від вистави до вистави проводив свій театр через щаблі розвитку мистецьких течій модернізму. Вочевидь, подібної еволюції він чекає і від драматурга, спираючись, зокрема, на досвід Німеччини, де література випереджала театр у поступі експресіонізму.

Заперечуючи вбоге намагання "списувати з життя" за старими зразками, Л. Курбас робить акцент не лише на домінанті суб'єктивності, а й, насамперед,

---

[4] Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи / заг. ред., передм. і прим. Валеріяна Ревуцького. – Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1989. – С. 254.

[5] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 272.

на тому, яка інтенція лежить в основі авторського світу: "...реальність, яку малює художник, є завжди його внутрішньою реальністю, його світовідчуванням, тобто світом у його відчуванні, його суб'єктивним образом світу, а цей внутрішній світ є або хотінням, прагненням, або спокійно переварюючим, споживаючим черевом"[6]. Отже, режисер не терпів "ситої", споглядальної літератури, яка не провокувала ні розум, ні почуття.

Ще один важливий фактор – відчуття автором національної специфіки, його автентична вкоріненість. Зокрема, режисер зауважував таку потребу в тих творах, які "набирають характеру національного, тобто зв'язаного і з минулим, і з сучасним певної етнографічної території. І не тільки в темах річ, а просто тут на Україні ми маємо других людей, під іншими культурними впливами вихованих"[7]. Л. Курбас наголошує на необхідності нової драматургії саме тоді, коли він відчуває власну готовність до творення нового театру, національного за світовідчуттям.

А тепер розглянемо, який творчий потенціал і театральний досвід має М. Куліш на той час, коли знайомиться з Л. Курбасом? Нагадаємо, що їхня співпраця розпочинається з другої Кулішевої п'єси – "Комуна в степах". Чи мав письменник-початківець рівнозначний режисеру фаховий досвід? Чи наявні в його драматургії всі ті складові, яких потребував Л. Курбас? Щодо першого – вочевидь, ні. Хоча в юності М. Куліш грав в аматорському театрі під час навчання в Олешках і навіть в армії, коли не було воєнних дій. Мав він і музичний досвід – зорганізував невеличкий оркестр з колег-гімназистів, а також деякий час диригував хором. Загалом у нього був хист до театру, зокрема, дружина драматурга згадує, що на читанні п'єси трупою "Березоля" "Микола талановито віддавав поодинокі репліки, і артисти признавали, що в інтерпретації тих ролей ніхто йому не дорівнює"[8]. Але по суті М. Куліш був неофітом у професійному театрі. І навіть дивовижний для дебютанта успіх його першої п'єси "97", що відразу була поставлена на одній із провідних сцен Гнатом Юрою, а потім ще в кількох театрах, не прилучив молодого драматурга до театральної практики. Зокрема, автор приїхав лише на 50-ту виставу до Харківського театру, а в деяких інших театрах взагалі не бачив постановок своїх творів. Не був М. Куліш призвичаєний і до театральних традицій, наприклад, уперто не хотів виходити на сцену після завершення вистави, тож його виносили на руках артисти після тої ювілейної постановки "97" (за спогадами дружини Антоніни Куліш). Варто згадати і творчу ціну, яку мимоволі заплатив драматург за ту першу постановку, коли Г. Юра змінив трагічний фінал п'єси на більш оптимістичний і "прийнят-

---

[6] Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи / заг. ред., передм. і прим. Валеріяна Ревуцького. – Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1989. – С. 210.

[7] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 211.

[8] Куліш М. Твори : у 2 т. / Микола Куліш ; упоряд., підгот. текстів, вступ. ст. та комент. Л. С. Танюка. – Київ : Дніпро, 1990. – Т. 2 : П'єси, статті, документи, листи, спогади про письменника. – С. 730.

ний" для тогочасного соціуму. Хоча М. Куліш і пішов на це, але насправді сприйняв зміну болісно. Отже, від початку поняття "співпраця з театром" має для драматурга негативне забарвлення й означає руйнацію авторської світоглядної концепції.

Окрім браку досвіду, через об'єктивні обставини М. Куліш не мав і подібної до Курбасової освітньої бази. Надзвичайно обдарований хлопець з бідної селянської родини, котрий закінчив гімназію виключно завдяки власним зусиллям, поневіряючись по притулках і чужих оселях, після складання іспиту для вступу до університету потрапляє до армії. Таким чином, його подальше навчання, крім самоосвіти, полягає у суворій школі життя: участь у воєнних діях, поранення, революційна і просвітницька діяльність, суди і в'язниці, загроза розстрілу, смерть матері, а згодом і батька, утримування молодших сестер, голод 1921-го року...

Не маючи на той час відповідної мистецької освіти, драматург не міг пройти всі ті щаблі "естетичної драбини", про які говорив Л. Курбас. Уже в першій п'єсі М. Куліша відчутні риси експресіонізму (існування пограничної ситуації, відчуття "межі", за якою втрачається людина), проте в розумінні форми письменник ще лишається значною мірою на позиціях естетики реалізму, щоправда, не "банального" – яскрава індивідуальність автора помітна від початку. Ще немає тих складних багатошарових структур і внутрішньої інтертекстуальності, притаманної зрілому майстру гри з різними жанрами і стилями.

Незважаючи на це, Л. Курбас побачив у драматургові обдарованість, внутрішній больовий стрижень, зумовлений життєвим досвідом, а також українську ментальність попри те, що в юнацькі роки М. Куліш здебільшого розмовляв російською мовою (за винятком спілкування з кількома друзями). На мою думку, ці якості виявили творчий потенціал, з якого зміг вирости справжній майстер слова, але саме відкритість режисера до співпраці і готовність "вести" автора дозволили відбутися цьому стрімкому розвитку митця. Водночас, Л. Курбас отримав унікальну можливість творення нового театру цілісно – з усіма його складовими, одне слово, моделювати театр уповні, маючи не просто однодумця й співтворця, а й духовного брата, з яким він пройшов до останньої межі.

Починаючи з "Комуни в степах", практично всі п'єси М. Куліш пише, орієнтуючись на "Березіль", – допрацьовує і узгоджує з режисером тексти, враховуючи особливості трупи театру. Зокрема, цікаве таке свідчення: почувши скаргу, що в його текстах мало жіночих дійових осіб, драматург створив "Отак загинув Гуска", де було 11 ролей для артисток. Стаканчик із "Народного Малахія" писався під Мар'яна Крушельницького, Мина Мазайло – під Йосипа Гірняка, а Маклена – під Валентину Чистякову, щоправда, Л. Курбас віддав роль Наталі Ужвій. На жаль, лише менша частина написаних М. Кулішем творів була реалізована в "Березолі" (до того ж здебільшого на короткий період), а більшість отримувала заборони від Реперткому. Але тут важливо, що режисер намагався пробити крізь заборони практично кожну п'єсу М. Куліша, чудово розуміючи, чим він сам ризикує. Так само письменник кожну п'єсу створював саме для "Березо-

ля", і навіть якщо вона не ставилася взагалі чи ставилася в іншому театрі, як-от "Патетична соната" в Москві (в Камерному театрі в російському перекладі), тут важлива внутрішня інтенція драматурга, уявлення живого театру. Очікування театром майбутньої п'єси і готовність до співпраці є безумовним стимулом для літератора, його духовною підтримкою і натхненням.

Здавалося б, за умов співпраці двох художників "нерівного досвіду" можна було б говорити про потужний вплив Л. Курбаса на М. Куліша, проте сам режисер заперечує значення впливу як такого, засвідчуючи наявність певних мистецьких законів, які митці відкривають паралельно, навіть не спілкуючись. Натомість співпраця, безумовно, посилює цю тенденцію. От що пише режисер, відповідаючи на докори критики щодо переймання ним прийомів Всеволода Мейєрхольда чи Олександра Таїрова (і це при тому, що Курбасові вистави, де використовувалися подібні прийоми, часто виходили раніше, ніж у згаданих російських режисерів): "Як це не смішно, але для нього (критика. – *Н. М.*) це "америка", він не розуміє, що в обставинах великого здвигу у всесвітньому мистецтві, всяка свіжа голова, при всій різноманітності комбінацій, буде робити по суті те саме, що й інший"[9]. Проблема в тому, що навіть українські критики звикли ставитися до вітчизняної культури як до вторинної і меншовартісної порівняно з російською, тому припустити відсутність впливів і навіть випередження, здійснене українським митцем, було вкрай важко.

Отже, які засади діалогічної моделі "Куліш-Курбас"? Гадаю, можна виділити п'ять тез:

1) вихідна відкритість до діалогу на різних етапах творчості;
2) спільні або близькі естетичні засади;
3) зорієнтованість на національну модель культури;
4) пошук нових форм, створення мистецтва нового типу;
5) спільна громадянська позиція.

Розглянемо коротко запропоновані тези. У своїй статті "Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. Молодий театр" (1926) Л. Курбас трактує сучасність як період розкладу мистецтва, коли кожен напрям обирає одну сторінку мистецької фактури. І головним, визначальним у театрі, режисер вважає часовий момент, а у зв'язку з ним – драматургію. "Організація впливу на психіку глядача в часі, в поступовості, у співвідношеннях у часі, є основною річчю, і недарма у всі часи драматургія вважалася головною річчю в театрі, оскільки драматург визначенням, розгортанням своєї фабули, її композиції в певний закінчений твір, є головним організатором театру"[10]. І далі Л. Курбас скаржиться на силу обставин, коли режисер змушений частково перебирати на себе функції драматурга: оскільки "...в такій несталій культурі, як наша, – драматурга, як чогось такого, що могло б іти в парі з режисером, немає, ...то режисеру треба бути дуже добрим драматургом щодо композиції

[9] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 213.

[10] Там само. – С. 91.

видовища, спектаклю”[11]. Отже, ми бачимо, що режисер мислить ідеального драматурга як такого, що здатен “іти в парі”, демонструючи свою готовність до співтворчості. На подібних позиціях стоїть і у М. Куліш. Попри невдалий негативний досвід із “97”, драматург лишається відкритим до діалогу, про що свідчить і його вимогливість до себе, його нескінченні доробки, переписування текстів, перші варіанти яких він апробовував на друзях-літераторах, але насамперед для нього важила думка Л. Курбаса. “Скажу, що мені як драматургові багато дав і дає “Березіль” (чи міг би дати це театр Франка?). Я вважаю, що для українського драматурга театр “Березіль” дає колосальний матеріал, колосальну зарядку, підносить драматурга, дає силу, примушує працювати і т. д.”[12]. Так само, як і Л. Курбас, М. Куліш вбачав у театрі полілогічну модель: “...я б запропонував... оперувати п’ятикутником, де були б драматург, актор, режисер, художник і глядач”[13]. Отже, ми бачимо готовність автора вчитися у театру, але не будь-якого, хай навіть офіційно визнаного, а близького за світоглядною позицією. Хоча навчання полягало не лише у практиці. М. Куліш активно займався самоосвітою, більше того, він збирав матеріали для української театральної енциклопедії.

Тепер щодо естетичної основи обох митців. Коли йдеться про ці дві постаті, проблематично говорити про чистоту стилів, адже Л. Курбас свідомо проводив свій театр через різні течії модернізму: натуралізм, символізм, футуризм, експресіонізм; так само режисер експериментує із численними жанрами і використовує та синтезує принципи інших мистецтв (музики, живопису, кіно). Подібне експериментування з жанрами, формами, стилями знаходимо і в М. Куліша. Зокрема, ось на які епітети до різних текстів драматурга знаходимо в передмові Леся Танюка до двотомника М. Куліша: “зразки побутового реалізму в... “сільській трилогії”, “фарсова спроба антибюрократіади” (“Хулій Хурина”), “філологічний водевіль” (“Мина Мазайло”), психологічна мелодрама (“Зона”), перероблена у “драматичну сатиру” (“Закут”), вершина трагедійного жанру (“Народний Малахій”), “п’єса-розвідка” (“Патетична соната”) – спроба сплаву слова з рухом і музикою, здійснена на основі принципів експресіоністичної драми, “філософська трагікомедія-метафора” (“Маклена Граса”), “чисто авангардистський” “Вічний бунт””[14]. Та попри багатовекторність інтенцій, обох митців об’єднувала все-таки домінанта експресіонізму.

Нагадаємо, що експресіонізм (від франц. expression – вираження) виникає спершу в малярстві (1905 року група “Міст” Ернста Кірхнера, 1911 року – об’єднання “Блакитний вершник” під керуванням Василія Кандинського в

---

[11] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 91.

[12] Куліш М. Твори : у 2 т. / Микола Куліш ; упоряд., підгот. текстів, вступ. ст. та комент. Л. С. Танюка. – Київ : Дніпро, 1990. – Т. 2 : П’єси, статті, документи, листи, спогади про письменника. – С. 467.

[13] Там само. – С. 459.

[14] Там само. – С. 11–12.

Німеччині). Теоретичною основою експресіонізму стало розроблене мистецтвознавцем Вільґельмом Воррінґером вчення про "вчування" і "абстракцію", згідно з феноменологією Едмунда Ґуссерля. Експресіонізм поширюється в 1910–30-х роках практично в усіх видах європейського мистецтва. Наприкінці 1920-х років театр "Березіль" Л. Курбаса спільно з літераторами групи ВАПЛІТЕ наголошують на існуванні експресивного реалізму, який є, по суті, українською версією експресіонізму.

Ключ до розуміння течії – в самій назві: експресіоністам цікавий, перш за все, внутрішній світ людини, її почуттів. Такий погляд призводить до інтенсифікації індивідуальності, провокації "я" художника. Етапною для режисера стала постановка п'єси класика європейського експресіонізму Ґеорга Кайзера "Газ". Авторську концепцію режисер розвиває і в постановках текстів М. Куліша, якому також були притаманні виразні риси експресіонізму.

Експресіоністична драматургія повертається, в тому числі, до "героя-маски". Поєднання цього принципу з крайнім індивідуалізмом виглядає майже парадоксом, проте, гадаю, це можна пояснити психологічним ефектом самої маски, яка дає можливість "заховати" справжню сутність і, таким чином, звільнити її від відповідальності, "розкріпачити", а також проявити "багатоликість" індивідуальності. М. Куліш використовував особливості маски переважно в комедіях ("Так загинув Гуска", "Мина Мазайло").

На відміну від комедій, у драмах і трагедіях характери головних персонажів надзвичайно ускладнювалися, а вся п'єса могла перетворюватися на своєрідну проекцію внутрішнього світу героя. Наприклад, у "Патетичній сонаті" ремарки подаються від першої особи і, по суті, все дійство подається через призму сприйняття поета. У розвитку дії "Народного Малахія" можна простежити відбиття химерного "потоку свідомості" головного персонажа – Малахія. Його мандри – це нібито подорож у власному внутрішньому світі, який зазнає руйнацій і мутацій.

Ще одна тенденція експресіонізму – тяжіння до універсальності і, як наслідок, – численне використання загальнокультурних цитат. М. Куліш невипадково вдається до біблійної ремінісценції в згадуваній трагедії, адже Малахій – останній пророк Старого Заповіту. Згадаймо і використання триповерхового "вертепного" світу в структурі "Патетичної сонати", двоповерхового – у "Маклені Грасі", де "нижнім" відводиться роль своєрідного "пекла".

Наявне у М. Куліша і характерне для естетики експресіонізму тяжіння до екстремальних ситуацій, гостре відчуття "межі". Це проявилося вже в ранній п'єсі "97", де під час Голодомору батьки їдять власних дітей, і лишилося в зрілих творах, наприклад, у "Маклені Грасі" (вражаюча ситуація, коли герой намагається оплатити власне самогубство і наймає для цього 13-річну дівчинку).

Спільні для обох митців й інші позиції, наприклад, схильність до точних наук: Л. Курбас цікавиться відкриттями тогочасної фізики; для М. Куліша ж особливим типом відпочинку було занурення у вищу математику. Обоє захоплюються філософією та психологією.

Єднало драматурга та режисера й те, що вони вбачали в театрі духовного провідника нації, а творення національної самосвідомості неможливе без планетарного відчуття культурної єдності. "Українці розвиваються сьогодні в націю в модерному розумінні цього слова, і ту саму тенденцію переслідує український театр. Роздерти рамку провінціалізму, нав'язати до головних течій світу – це наше завдання"[15]. Характерно, що теми майже всіх п'єс М. Куліша стосуються тогочасних українських реалій, за винятком умовного закордоння в "Маклені Грасі": "...я все одно буду відбивати й освітлювати національну проблему", – зазначає він[16].

М. Куліш якраз і поєднував українську своєрідність та актуальність із міфологічними, а отже, універсальними проблемами. Оригінальність текстів проявляється як у формальних ознаках – архітектоніці творів, так і у змісті – теми, ситуації, герої. Натомість, "європейськість" – в архетипах, стилістиці.

Л. Курбас обстоював ідею творення нового театру, який би брав на себе місію духовного перетворення людини. Але паралельно до цих прагнень відбувався протилежний процес, інше "перетворення" – українця на "гомосовєтікус". Пророчою виявилася вистава "Народний Малахій", яка винесла на кін знаковий для доби образ людини, що прагне реформувати світ відповідно до химер своєї хворої уяви. Саме ця вистава виявилася фатальною для обох митців. Ідеологічна машина знищувала всіх, хто не піддавався усередненню, хто мав власну думку. Вона поглинула і титанів українського театру – М. Куліша і Л. Курбаса.

Варто також зауважити, що модель "режисер-драматург" зумовлена не просто збігом обставин, а свідомим прагненнях до її утворення. У своєму виступі на театральному диспуті 1929 року М. Куліш зазначає: "...друга причина драматургічної кризи – це наше невміння піднести, виховати драматурга... Будувати, вирощувати драматургічну культуру – це не значить бити її. Можна їй перебити хребта"[17]. Для Л. Курбаса з його педагогічними здібностями загалом було характерним уміння опікуватися іншими митцями. Пройшовши різноманітні готові "щаблі" європейського мистецтва, режисер творить власну модель театру, в якому рівноправну роль відведено драматургу. У цьому – унікальний потенціал творчого діалогу режисера і письменника. Адже тандем Курбас-Куліш не лише вербалізував актуальні естетичні й світоглядні проблеми, але певним чином випередив свою епоху, структуруючи просторово-часовий континуум українського театру.

---

[15] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 664.

[16] Куліш М. Твори : у 2 т. / Микола Куліш ; упоряд., підгот. текстів, вступ. ст. та комент. Л. С. Танюка. – Київ : Дніпро, 1990. – Т. 2 : П'єси, статті, документи, листи, спогади про письменника. – С. 460.

[17] Там само. – С. 460–461.

Галина БОТУНОВА

ПЕРШІ ХАРКІВСЬКІ ГАСТРОЛІ МОБУ (1923–1924)[1]

Останнім часом вітчизняне театрознавство багато зробило для більш повного і, головне, об'єктивного висвітлення творчої діяльності МОБ "Березіль" та його мистецького керівника Леся Курбаса. Однак залишається ще чимало недосліджених сторінок, так званих "білих плям", і одна з них – гастролі цього колективу в Харкові в 1923–1924 роках. Навіть у спеціальних розвідках їм відведено (у кращому випадку) кілька рядків надто загального характеру. У деяких допущені неточності щодо термінів проведення гастролей і репертуару[2]. Тим часом, якщо взяти до уваги, що Харків у той час був столицею України, де зосереджувалися найвидатніші літературно-мистецькі сили, керівні партійні та радянські установи, то стане зрозуміло, що гастролі ці не могли пройти безслідно як для самого "Березолю", так і для подальшого розвитку українського театрального мистецтва в Харкові, який щодо цього мав стійку репутацію міста консервативного. Чи не найбільш категорично свого часу про це сказав відомий театрознавець П. Рулін: "Як за дореволюційних часів театральну погоду на Україні робив у Києві театр М. Садовського, так і за цих перших пореволюційних років усі нові слова в театральнім житті лунали тільки з Києва; Харків, Одеса або зовсім не мали українських театрів, або задовольнялись таким "майстерством", що репрезентувало найгірші ґатунки українського театру"[3].Однак уже з перших пореволюційних років Харків перестав стояти осторонь тих процесів, що розпочалися в національному театрі. Тут також робляться спроби оновлення театральної естетики, розширення репертуару, створення творчих колективів на нових мистецьких засадах. Так, у січні 1920 р. І. Юхименко організовує українську

---

[1] Друкується з доповненнями за: Ботунова Г. Перші гастролі театру "Березіль" у Харкові (1923–1924 рр.) / Галина Ботунова // Лесь Курбас, Мар'ян Крушельницький, "Березіль" : зб. ст. / Харк. держ. ін-т к-ри. – Харків : Харк. держ. ін-т к-ри, 1997. – С. 4–12. *(Прим. ред.).*

[2] Лабінський М. Матеріали до хронології життя і творчої діяльності О. С. Курбаса / М. Лабінський // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 327–347; Краткая летопись жизни и творчества Л. Курбаса / сост. Н. И. Лабинский // Лесь Курбас : статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие / [сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк]. – Москва : Искусство, 1988. – С. 418–425.

[3] Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня / П. Рулін // Життя й революція. – 1932. – № 11/12. – С. 101.

театральну студію, що у своїй діяльності багато в чому орієнтується на творчість Київського Молодого театру, зокрема на його репертуар. Одночасно І. Юхименко намагається радикально оновити репертуар очолюваного ним Радянського театру ім. Т. Г. Шевченка за рахунок п'єс Лесі Українки ("Лісова пісня", "Одержима", "Камінний господар"), В. Винниченка ("Базар", "Брехня", "Панна Мара"), Ґ. Гауптмана ("Затоплений дзвін", "Ткачі"), О. Мірбо ("Лихі пастухи") та ін. У 1922 р. у Харкові виникає напівпрофесійний колектив ім. Лесі Українки, якому, на думку Ю. Смолича, були притаманні "новітні тенденції", дещо пізніше – студії ГАРТу, Пролеткульту, Теробмол, що підкреслено орієнтуються на ліві течії в мистецтві. Крім цього, початок 20-х років для Харкова був дуже багатий на гастролі творчих колективів найрізноманітніших спрямувань і мистецьких рівнів, як, наприклад, київські театри ім. Т. Г. Шевченка і Г. Михайличенка, московські – Перша студія МХТ і театр Вс. Мейєрхольда, театри "Красный факел", "Кривое зеркало" та ін., що сприяло ознайомленню харківського глядача з досягненнями тогочасного театрального мистецтва.

Гастролі театральної майстерні "Березіль" № 1 планувалося провести в Харкові з 16 по 22 червня 1923 р. з виставами "Жовтень", "Рур" та "Газ", про що сповістили всі харківські часописи.

Як же сталося, що зовсім молодий колектив, якому виповнилося трохи більше року і на рахунку якого було всього три щойно згадувані вистави, отримав запрошення до Харкова, тоді ще не узаконеної, але фактичної столиці України? Насамперед згадаймо, що 17 – 24 квітня 1923 р. у Москві відбувся XII з'їзд РКП (б), який дав сильний поштовх до проведення політики так званої "коренізації", що на Україні дістала назву "українізації". Національне питання стало центральним і на VII Всеукраїнській конференції, проведеній у Харкові 7 – 10 квітня 1923 р. Голова Раднаркому України Х. Г. Раковський у своєму заключному слові підкреслив: "Мета держави – дати можливість розвиватися тій культурі, яка була штучно затиснута і обмежена. <…> Якщо наша партія не виявиться на висоті розуміння національного питання, вона ризикує втратити керівництво українським селом"[4]. Інший відомий партійний і державний діяч Д. Мануїльський на виконання рішень цієї партійної конференції у своїй програмовій статті "На сторожі української культури" пропонує "в самій столиці України, в нашому робітничому Харкові <…> *створити український театр* (курсив наш. – *Г. Б.*), сконцентрувати кращі інтелектуальні сили, перевести сюди Українську Академію наук, науковий комітет та інші наукові організації"[5]. Ця пропозиція була дуже доречною. Річ у тому, що Харків справді на цей час залишився без українського театру, оскільки на початку 1923 р., перебуваючи на гастролях у Сумах, припинив своє існування вже згадуваний Радянський театр імені Т. Г. Шевченка під керівництвом одного з найталановитіших українських

---

[4] VII Всеукраинская партийная конференция : Заключительное слово т. Раковского // Коммунист. – 1923. – 10 апр.

[5] Мануильский Д. На страже украинской культуры / Д. Мануильский // Коммунист. – 1923. – 3 июн. Курсив тут і далі автора статті *(Прим ред.)*.

режисерів І. Юхименка. Тож, виходячи з нових політичних реалій, цілком очевидною стає потреба створення українського театру. У керівних колах обговорюється питання про те, який із існуючих театральних колективів міг би стати основою майбутнього державного театру в столиці України. Розглядаються як варіант "шевченківці", "заньківчани", "михайличенківці". Як відомо, урештірешт було прийняте рішення про стаціонування в Харкові з осені 1923 р. трупи Нового драматичного театру імені І. Франка під керівництвом Г. Юри, яка тоді мандрувала містами Донбасу. Ну а поки що столиця "переглядала" творчі колективи: у липні 1922 р. в Харкові були на гастролях "михайличенківці", у січні-березні 1923 р. – "шевченківці".

Думається, що вже тоді одним із претендентів на стаціонування в Харкові було і МО "Березіль" під керівництвом Л. Курбаса, про яке після прем'єри вистави "Газ" Ґ. Кайзера заговорили як про найбільш революційний театр України. Київська газета "Більшовик" писала: "Такого тріумфу, який здобула українська сцена, [вона] ще не знала. Такої величезної і бездоганної мистецької роботи не бачив театр на Україні"[6]. В іншому виданні цей же автор, Яків Савченко, стверджував: "Все, що до цього часу було зроблено в напрямку відшукання форми революційного театру, блідне перед постановкою "Газу". <…> "Газом", безперечно, покладені перші основи театру Революції, який до цього часу жив або в теоріях, або в невдалих спробах інших українських режисерів"[7].

Слід підкреслити, що про прем'єру "Газу" захоплено писали Микола Бажан, Ярина Граділь та ін. Правда, сьогодні нам доступні й інші, не опубліковані тоді відгуки. Зокрема, видатний український вчений, літературознавець академік С. Єфремов, який був речником старої української інтелігенції у ставленні до новацій лівого театру, у щоденниковому записі від 5 травня 1923 р. писав: "Нарешті зібрався піти на Курбасів "Газ", що такого галасу наробив, принаймні в рецензіях. Найновішої марки мистецтво показалося власне дуже старим. Коротко це можна б сформулювати так. Єсть опера – спів, єсть оперета, де до співу долучається й розмови трохи. Єсть балет – танці, рух, то чому ж не утворити і "балеретто", де б до рухів додати ще й трохи слова. Таке от "балеретто" й дає Курбас. Все пішло на рухи, на акробастику, часто витворну і незрозумілу, <…> іноді дуже спритну, але завжди непотрібну. Курбас забуває, що кожна парость мистецтва використовує свій власний матеріал, і властивому для драми матеріялові – слову – одмежовано тут найтісніший куточок. А разом з тим пропадає й сама підстава для драматичної дії. З купіллю виплеснуто і дитину. Це, як уживати давнішнього терміну, не "штука", а простісіньке собі штукарство. <…> Гадаю, що прохолонуть трохи розпалені почування, то й побачать люде, що тут – що нове, то негарне, а що гарне, то не нове"[8].

---

[6] Цит. за: Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи / заг. ред., передм. і прим. Валеріяна Ревуцького. – Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1989. – С. 528.

[7] [Савченко Я.]. "Газ" / Я. С. // Червоний шлях. – 1923. – № 2. – С. 269.

[8] Єфремов С. О. Щоденники, 1923–1929 / Сергій Єфремов. – Київ : Газета "Рада", 1997. – С. 36.

Деяке світло на передісторію організації поїздки до Харкова театральної майстерні "Березіль" № 1 проливає Йосип Гірняк. У своїх спогадах він пише, що навесні 1923 р. група представників більшовицької партії на чолі з тодішнім комісаром освіти В. Затонським прийшла познайомитися з роботою 1-ї майстерні, яка повинна була незабаром продемонструвати свою виставу "Газ" у будинку київського театру "Бергоньє". Уривки з вистави, за свідченням Й. Гірняка, сподобалися В. Затонському, і він сказав: "…все те, що ми тільки що тут побачили – дуже цікаве і переконливе <…> *вся організація і праця ваша заслуговує уваги всього нашого суспільства*"[9].

Дещо іншу версію цих відвідин знаходимо у В. Василька. Насамперед, він уточнює, що В. Затонський із керівними товаришами переглядали репетицію "Газу" 25 березня 1923 р. в приміщенні колишнього кафешантану "Пель-Мель", який на той час був пристановищем "Березоля". Враження від побаченого в народного комісара було неоднозначне. Йому не сподобалася сцена капіталістів, оскільки її рішення нагадало нещодавно бачену ним у Москві виставу "Великодушний рогоносець" у театрі В. Мейєрхольда, яку він не сприйняв: "Там, у Мейєрхольда, теж так перекидалися, як оце у вас"[10]. Зате народні сцени, за свідченням В. Василька, припали В. Затонському до душі: "Це здорово зроблено, це майстерно!"[11]. Звертаючись до свого оточення, він, підсумовуючи, сказав: "*Треба зробити так, щоб вони могли працювати й надалі*" [12].

Згадує про ці відвідини високопосадовців і сам Л. Курбас у щоденниковому запису від 7 квітня 1923 р.: "Газ" – мій екзамен, заповідає виразний провал. З провалом буде і кінець кар'єри, тобто кінець права на роботу. Затонському, Михайлику, Вольському і іншим, кому показувано, правда, незакінчену роботу, виразно не подобалося"[13]. Як би там не було, але, як свідчить Йосип Гірняк, "після прем'єри "Газу" й широкої дискусії в пресі <…> *Комісаріат освіти запропонував привезти вистави "Жовтень", "Рур" і "Газ" до столиці України Харкова*" [14].

Гастролі в Харкові театральної майстерні "Березіль" № 1 розпочалися 16 червня 1923 р. в приміщенні Державної опери виставою "Газ" Ґ. Кайзера. Як же сприйняв столичний Харків новий мистецький колектив? 19 червня вийшло відразу дві рецензії. Критик І. Уразов, якого Л. Курбас згодом назве "недурним

---

[9] Гірняк Й. Спомини / Йосип Гірняк ; упорядк. Богдан Бойчук ; [мист. ред. Орест Слупчинський]. – Нью-Йорк : Сучасність, 1982. – С. 170.

[10] Василько В. Театру віддане життя / В. Василько. – Київ : Мистецтво, 1984. – С. 220–221.

[11] Там само. – С. 221.

[12] Там само.

[13] Курбас Л. З режисерського щоденника / Лесь Курбас // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 41.

[14] Гірняк Й. Спомини / Йосип Гірняк ; упорядк. Богдан Бойчук ; [мист. ред. Орест Слупчинський]. – Нью-Йорк : Сучасність, 1982. – С. 170.

“хлопчиком”, “чоловіком з наймудріших російських провінціалів”[15], писав: “Вже перша постановка “Газ” показала величезні досягнення, які виправдовують приїзд майстерні з Києва, оскільки вона, без сумніву, має мистецьке значення для всієї України. Режисерський задум виключно яскравий, з ним можна погоджуватись чи не погоджуватись, але він художньо виправданий. Це без перебільшення ювелірна робота, розрахована до найменших деталей”[16]. Захоплюючись вирішенням масових сцен, побудованих на чіткому ритмі, математично розрахованих рухах, рецензент робить зауваження щодо подачі тексту: “Як і у всіх театрах лівого фронту, досягнення у слові менш цікаві <…>, безперервний, часом втомлюючий глядача, підвищений тон, що не дає можливості посилення його в патетичних місцях”[17]. На думку І. Уразова, майстерня Курбаса за напрямком наближена до Камерного театру.

Неоднозначно сприйняв виставу й один із найавторитетніших харківських критиків І. Туркельтауб. Насамперед, йому не сподобалась п’єса. “П’єса наповнена містичним туманом, властивим творам всіх німецьких експресіоністів, – писав він. – Студія цього туману також не розвіяла, навпаки, вона ще побільшила його. <…> Характер же постановки ускладнив сприйняття п’єси настільки, що, безперечно, більшість глядачів не зрозуміла не тільки основної ідеї п’єси, взагалі невловимої, але й змісту драми”[18]. Разом із тим, критик не може не визнати, що “в тому плані, в якому п’єса виставлена, досягнення величезні. Керівник добився від студійців бездоганної пластичності та чисто акробатичної легкості. Масові сцени першого та четвертого актів просто прекрасні. На лице справжня сценічна організованість, доведена до максимальних меж”[19].

Саме в цій статті І. Туркельтауб висловлює думку, яка страшенно образила Л. Курбаса й викликала його різке заперечення. Йдеться про залежність творчості українського митця від московських режисерів Вс. Мейєрхольда та О. Таїрова. І. Туркельтауба активно в цьому відношенні підтримав член репертуарної ради Головполітосвіти драматург Л. Улагай-Красовський: “Як і вся молода генерація режисерів, Лесь Курбас іде від Всеволода Мейєрхольда його ранньої доби. Сам Курбас відрікається від того, але на цей раз ми йому не повіримо; занадто багато в них спільного”[20]. Закиди ці, як відомо, висловлювала не тільки харківська, а й київська та одеська критика. Згодом Курбас у своїй доповіді на харківському диспуті “Про шляхи розвитку сучасного українського театру” різко заперечує це, стверджуючи, що потрапив до Москви тільки весною 1923 року, після прем’єри “Газу” і тоді лише вперше побачив вистави театру Мей-

---

[15] Курбас Л. Інформація про подорож у Харків та Москву / Лесь Курбас // Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 650.

[16] Уразов И. Гастроли мастерской “Березиль” : “Газ” – Ґеорга Кайзера / И. Уразов // Коммунист. – 1923. – 19 июн. Переклад з російської тут і далі автора статті. *(Прим. ред.).*

[17] Там само.

[18] Туркельтауб И. Гастроли студии Л. Курбаса : “Газ”, драма в 5 д. Ґ. Кайзера / И. Туркельтауб // Пролетарий. – 1923. – 19 июн.

[19] Там само.

[20] Красовський Л. Театр Леся Курбаса / Л. Красовський // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 4 лип.

єрхольда і Камерного театру. "Яке ж було моє здивування, – говорив режисер, – коли тут, у Харкові, рецензії на спектакль "Газ" обдарували мене, крім знищуючої погордливості тону, ще й закидом у безперечному формальному плагіаті од Камерного театру, з додатком, що "биомеханики" в спектаклі "не меньше, чем у ее изобретателя Мейерхольда". Оце був номер! Шановний критик, очевидно, не розуміє, що закони мистецької еволюції однакові для всіх. <...> Він не розуміє, що і Креґ, і Рейнгардт, і класика, і Брам, і китайський та японський театри, і прийоми середньовічного балагана доступні не тільки Мейєрхольду в Москві, але й для нас – у Львові, в Харкові"[21].

На захист Л. Курбаса виступає його палкий прихильник, київський критик Я. Савченко, який категорично заперечує залежність творчості українського митця від московських театрів; більше того, його навіть обурює подібна постановка питання. "Українські театральні критики, підходячи до оцінки того чи іншого явища сцени, обов'язково при відшуканні ідеологічної й формальної ґенези, здебільшого шукають її в культурі окремих європейських чи московських режисерів, – найчастіше – московських, – пише він. – На їхню думку, <...> всякі нові театральні форми спочатку виникають в Москві (що й говорити – культура сильніша української), а звідси впливи позначаються на периферії, зокрема – на Вкраїні"[22]. І далі Я. Савченко підкреслює, що "театр Курбаса і Мейєрхольда – явища двох протилежних категорій. Вони різні по своїй ідеології. <...> Театр Мейєрхольда – теоретична схема революції і тільки. Ідеології там немає, немає ритміки, немає образу, немає сценічних мас. Аналіз і деструкція. Театр Курбаса – сама революція, діалектика пролетарської епохи, геніально передана в ритмічній композиції колективних напружень, колективної волі, катастроф і перемог. <...> Мейєрхольд – клоун, веселий буфонадний агітатор. <...> Курбас – глибокий творець з трагічно-героїчною нюансировкою. Мейєрхольд руйнує, Курбас будує. Отже, ні в ідеології, ні в характері майстерності нема нічого спільного між Курбасом і Мейєрхольдом. Тим паче, навіть наївно говорити про якусь залежність Курбаса від Мейєрхольда. Це два майстри двох природ і масштабів"[23].

На наш погляд, автор статті не зовсім об'єктивний в оцінці видатного російського режисера, творчість якого визнана у світі. Сам Л. Курбас, як відомо, неоднозначно ставився до творчості російського колеги. У щоденниковому запису від 27 січня 1927 р. з приводу вистави В. Мейєрхольда "Ревізор" він із болем пише: "…після вистави хотілося сісти посеред вулиці і плакати. Він мене нічому навчити не може. З виїмком своєї індивідуальності, що мені не потрібна. Він не може дати чогось глибшого, аніж я"[24]. І одночасно Курбас визнає, що театр

---

[21] Курбас Л. Сьогодні українського театру і "Березіль" / Лесь Курбас // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 274.

[22] Савченко Я. Театр Леся Курбаса: (З приводу рецензії Л. Красовського) / Я. Савченко // Вісті. – 1923. – 10 лип.

[23] Там само.

[24] Курбас Л. З режисерського щоденника / Лесь Курбас // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 45.

Мейєрхольда “дійсно єдиний зараз у Союзі, про який варто і слід говорити, цікавитись ним і вивчати”[25]. Всеволод Мейєрхольд також цікавився творчістю Курбаса, просив надіслати йому для постановки примірник інсценізації Л. Курбаса “Джіммі Гіггінса”[26]. Відомий випадок, коли він вивів Курбаса на сцену свого театру і сказав: “Товариші! На виставі присутній найкращий режисер Радянського Союзу – Лесь Курбас”. Дискусія Курбас – Мейєрхольд, безперечно, заслуговує на окреме дослідження. Певну крапку в ній на тому етапі поставив відомий харківський літературознавець і театрознавець В. Коряк: “Спроби Курбаса взивано “мейєрхольдовщиною”, що він рішуче заперечує. Зрештою, це однаково, фактом лишається тільки те, що Курбас, як і Мейєрхольд – кращі режисери Радянського Союзу”[27].

Не менш захоплені відгуки під час гастролей 1923 року здобули вистави “Жовтень” та “Рур”. Відзначаючи їх агітаційний характер, деяку поспішність підготовки, І. Туркельтауб визнає, що вони “захоплюють і хвилюють глядача надзвичайно. В постановках, особливо “Рура”, стільки прекрасного, що легко пробачаєш всі недоліки та прорахунки. Від вистави віє такою животворящою, безмежно підбадьорливою свіжістю <...>, так щедро проглядає жива душа революції, що не хочеш ніякого іншого театру, ніяких інших вистав. <...> Якщо і є в республіці театр, який так впритул підходить до революції, дихає нею і творить її вогнем, то це, безперечно, Молодий театр, створений і очолюваний Курбасом”, – робить висновок критик[28].

Захоплені відгуки не виключають серйозних зауважень з боку харківських рецензентів на адресу “Березоля”. Вони стосувалися, насамперед, слабкості, схематизму драматургічного матеріалу, рівня акторської майстерності, техніки мовлення, відсутності яскравих акторських обдарувань. Л. Красовський схильний пояснити недоліки вистав Л. Курбаса тим, що “вся його теперішня театральна робота є тільки шукання форм нового театру, але ні в якій мірі ще не досягнення. А шукання тим самим цінні, що митець вчиться в них на власних помилках”[29]. Цікаво, що майже аналогічний висновок харківська преса зробила, підсумовуючи гастролі театру Вс. Мейєрхольда, які відбувалися в травні цього самого року. “Критикуючи театр Мейєрхольда, – писав Р. Пельше, – ми зовсім не заперечуємо його значення й заслуги: його шукання мають величезну вагу для шляхів до революційного театру. На його хибах інші матимуть змогу вчитись. Але ж

---

[25] Курбас Л. З режисерського щоденника / Лесь Курбас // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 45.

[26] Хроніка “Березоля” // Барикади театру. – 1924. – № 2/3. – С. 19.

[27] [Коряк В.]. Від “Молодого театру” до “Березоля” / Avanti // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 16 трав. Avanti – псевдонім В. Коряка (В. Блумштейна).

[28] Туркельтауб И. “Жовтень” і “Рур” / И. Туркельтауб // Пролетарий. – 1923. – 21 июн.

[29] Красовський Л. Театр Леся Курбаса / Л. Красовський // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 4 лип.

про здобутки постійного, тривалого характеру поки що нема чого говорити”[30].

Незважаючи на те, що попередньо планувалося показати в Харкові всього п’ять вистав, захоплений прийом глядачів, намагання познайомити зі своєю творчістю більш широку аудиторію спонукали “Березіль” продовжити свої виступи ще на тиждень. В основному вистави далі показувалися в робітничих районах, на околицях міста і у військових частинах. Із великим успіхом, як свідчить преса, пройшли вистави “Жовтень” та “Рур” у червоних таборах біля Чугуєва, де актори грали на стадіоні під відкритим небом перед аудиторією в 4000 червоноармійців, у Робітничому Домі, на канатному заводі, у клубі “Шестопарк”. Під враженням останньої вистави робітничий кореспондент написав: “Гастролі майстерні Курбаса – це проблиск в житті клубу, а для театру – особливий, надзвичайний день. Це свято <...> довго житиме в пам’яті тих, хто був в той день в театрі. <...> Дорогу майстерням Лесів Курбасів!”[31].

Певним дисонансом до цих захоплених відгуків про прийом робітничим глядачем майстерні № 1 “Березіль” звучить стаття Д. Грудини “Годі калічити…”: “Український пролетаріат, котрий в питаннях соціально-політичних є чи не найбільшим революціонером, в справі культурно-мистецькій – запеклий реакціонер. <…> Гастролі театрів: імені Гната Михайличенка (“Центростудія”), “Шевченківці”, і навіть Курбас, мали сумнівний успіх серед тої саме авдиторії, задля котрої вони призначалися”[32].

12 липня, ніби підсумовуючи гастролі, газета “Вісті” публікує статтю, у якій констатує, що “приїзд до Харкова студій Мейєрхольда і Курбаса і та газетна кампанія, що проводилась навколо їх вистав, розбуркала трохи сплячку харківського театрального життя і, що особливо приємно, дала поштовх до більш інтенсивної праці по ріжних клубах і гуртках в напрямку відшукування нових форм або, принаймні, зміни старих, вже надокучивших, на нові, які прийшлось бачити у Мейєрхольда і Курбаса. <...> Дорогу “Березілю” та його однодумцям!” – категорично вимагав автор статті, який сховався за псевдонімом “Культурник”[33].

Таким чином, можна стверджувати, що гастролі театральної майстерні “Березіль” № 1 у Харкові в 1923 році мали досить широкий резонанс, привернули увагу мистецької громадськості столиці до цього колективу, залишили в Харкові багато послідовників його творчості. Так, студія Пролеткульту втілила на своїй сцені “Газ” Ґ. Кайзера, терміново переглядають свій репертуар інші робітничі театри, у середині серпня цього ж року відкривається Харківський театр робітничої молоді (Теробмол). Можна також припустити, що й виділення “Березолеві”

---

[30] Пельше Р. Вистави В. Мейєрхольда / Р. Пельше // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 6 черв.

[31] Клягін К. Гастроль майстерні Леся Курбаса / К. Клягін // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 3 лип.

[32] Грудина Д. Годі калічити… / Д. Грудина // Література, наука, мистецтво : літературно-мистецький додаток до газети “Вісті ВУЦВК і ХГВК”. – 1923. – 21 жовт.

[33] Культурник. Дорогу “Березолю” та його однодумцям // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 12 лип.

Раднаркомом УСРР асигнування в сумі 215 тисяч карбованців саме в червні – не просто збіг обставин, а наслідок успішних гастролей.

Не минуло й року, як "Березіль" удруге приїздить до Харкова. За цей короткий час відбулося багато значних подій у житті молодого мистецького колективу. Насамперед, він значно розширюється. Крім 1-ої, 3-ої створюється ще декілька майстерень: 2-га і 4-та в Києві, 5-та – у Борисполі. Поряд із режисерською лабораторією відкривається макетна майстерня, перший в Україні театральний музей, часопис "Барикади театру", акторсько-режисерські курси "Вишкіл" і т. ін. Масштаб роботи просто вражає. Л. Курбас це усвідомлював. Приїхавши до Харкова, він повідомив: "Березіль" торік проробив величезну роботу. Праця провадилась головним чином у напрямку дослідно-експериментальному, систематизовані висліди якого мають бути опубліковані в низці брошур по питаннях майстерства театру, виховання актора, психотехніки в театрі, сценознання, методологічної праці в клубах і т. і. Ця робота провадилась в експериментальній майстерні ч. 1, ч. 2, режисерській лабораторії, макетній майстерні (під проводом професора В. Меллера). <…> Вже розпочато перенесення праці до робітничих клубів, зв'язок з якими намітився досить міцний..."[34]. Л. Курбас промовчав у цьому "парадному" гастрольному інтерв'ю про те, про що він заявив 11 квітня 1924 р. на загальних зборах колективу, а саме – про необхідність реорганізації МОБу. Підкресливши, що "заряди "Березолю"" трималися лише на фанатичній відданості справі працівників "Березоля", а субсидії не утворили відповідної матеріальної бази, на якій би твердо могла стояти така "велика кількість майстерень", і що "Березіль" підтримували "не реально, а платонічно", він повідомляє, що, "всі ці причини змусили правління МОБу прийняти постанову про мимовільне скорочення трьох київських майстерень (1, 2, 4) в одну велику майстерню"[35].

Та найбільшим досягненням "Березоля" було створення за цей рік цілої низки вистав, більшість із яких стали мистецькими подіями: "Нові ідуть" за Ю. Зозулею, "Джіммі Гіґґінс" за Е. Сінклером, "Машиноборці" і "Людина-маса" Е. Толлера, "Гайдамаки" за Т. Шевченком, "Макбет" В. Шекспіра, "Протигази" С. Третякова. Чотири з них були привезені до Харкова.

Гастролі 4-ої майстерні проходять із 17 по 31 травня 1924 року спочатку в приміщенні Держдрами, а з 25 травня – в колишньому театрі "Муссурі". В репертуарі – "Джіммі Гіґґінс" за Е. Сінклером, "Машиноборці" Е. Толлера, "Макбет" В. Шекспіра. Заявлені на афіші "Гайдамаки" показані не були.

Найбільше захоплення харків'ян викликала вистава "Джіммі Гіґґінс", якою розпочалися гастролі. Критики І. Уразов, І. Туркельтауб і навіть Г. Хоткевич одностайно вважають її найвищим досягненням українського театру. Згадуючи минулорічні гастролі, І. Уразов писав: "Рік тому майстерня "Березіль" уже була

---

[34] [Сіманцев Б.]. До гастролей майстерні "Березіль" / Бор. Сім. // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 18 трав.

[35] Курбас Л. Реорганізація Мистецького об'єднання "Березіль" / Лесь Кубас // Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 596.

в Харкові. Але яка відстань відділяє "Джіммі Гіггінса" від прекрасно зробленого <...> "Газу", від приторно солоденького і технічно слабого "Жовтня". Цей немалий і нелегкий шлях від естетизму – велика перемога. <...> "Джіммі Гіггінс" – ледь не єдина з показаних у цьому році п'єс – безперечно витримана ідеологічно, безперечно соціальна, безперечно гідна театру революції"[36]. І. Туркельтауб також вважає, що "Джіммі Гіггінс" свідчить про великий поступ майстерні "Березіль". Він пояснює це тим, що в цій виставі Курбас "мабуть непомітно для самого себе додержався правдивого напрямку. Він пішов шляхом сполучення околишності з емоціональністю. <...> І створив найзнаменитіше видовище"[37]. Аналізуючи режисерську роботу, І. Туркельтауб підкреслює: "Курбас майстерно використовує кожний клаптик своєї сценічної конструкції. У нього не тільки нічого не пропадає марно, але і все використовується так, що свідчить про творчу уяву постановника. Радіосуперечка держав і відплив солдатів на кораблі – справжній шедевр мізансцени"[38]. "Курбас, – робить висновок критик, – чудовий, високоталановитий режисер, один з найвидатніших режисерів Федерації"[39]. Разом із тим, І. Туркельтауб вважає, що виконавський бік справи поступається режисерській роботі, що в трупі недостатньо талановитих і досвідчених акторів, і це позначається на мистецькому рівні вистави: "…¾ трупи – молодь і зовсім не видатна щодо хисту. Жіноча частина зовсім не видатна. Чоловіча видатніша"[40].

Набагато стриманіше зустріла критика вистави "Машиноборці" і "Макбет". Молодого режисера Фавста Лопатинського, постановника "Машиноборців", звинувачували в надмірній перевантаженості акробатикою, метушнею, повторенні прийомів. "Від цієї акробатики, від невідповідних рухів "під стилізацію", від нічим не викликаної біганини по сцені у театрі увесь вечір ой як нудно та прикро, наприклад, за таких хороших акторів, як от Мар'яненко (Нед Луд) та Бучма (Джіммі Кобет), що їх уяви, на мою думку, силує режисер, – пише І. Туркельтауб. – Широкі їхні рухи та жести, що справді могли б бути майстерними, скуті "стилізацією". І вони, і всі інші раз у раз борсаються у її сітях..."[41]. Єдиний, хто нехтував "стилізацією", на думку критика, – це Йосип Гірняк, якому вдалося створити дуже зворушливий образ жебрака, але при цьому він мимоволі за манерою гри вступав у суперечність зі своїми партнерами. Доречно навести тут і спогади однієї з фундаторок Молодого театру Поліни Самійленко, яка практично не розходиться в оцінці вистав "Джіммі Гіггінс" і "Машиноборці" з харківською критикою: "Влітку 1924 року, коли "Березіль" приїхав на гастролі до Харкова, я відразу поспішила

---

[36] Уразов И. Гастроли мастерской "Березиль": "Джимми Хиггинс" / И. Уразов // Коммунист. – 1924. – 20 мая.

[37] Туркельтауб І. "Березіль" : Про театр "Березіль" / І. Туркельтауб // Література, наука, мистецтво : літературно-мистецький додаток до газети "Вісті ВУЦВК і ХГВК". – 1924. – 1 черв.

[38] Там само.

[39] Туркельтауб І. Гастролі "Березіль": "Джіммі Хіггінс" / І. Туркельтауб // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 20 трав.

[40] Там само.

[41] Туркельтауб І. "Машиноборці" / І. Туркельтауб // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 22 трав.

на виставу “Джіммі Гіггінс”. У ній я побачила режисерську і акторську роботу, що ґрунтувалася на джерелах того реалізму, який є підвалиною всього великого в мистецтві... Наступного дня я дивилась “Машиноборці”, поставлені Ф. Лопатинським, і з досади мало не плакала – стільки тут було накручено невиправданої, незрозумілої машинерії”[42].

Найбільш суперечливі відгуки в Харкові, як і в Києві, були про виставу “Макбет”. Приїхавши до Харкова, Курбас дав інтерв’ю кореспондентові газети “Коммунист”, у якому зазначив: “В “Макбеті” ми провели експеримент, що мав на меті дізнатися, чи можна, не розходячись зі сприйняттям сьогоднішнього глядача, скористатися для цілей сучасності, – навіть політичних, – п’єсою старого театру. Взявши один з найбільш яскравих творів феодального устрою, ми отримали позитивну відповідь”[43]. Критик І. Уразов також вважає, що експеримент повністю вдався, що “в цій простоті, в щитах з визначенням місця дії, цікаво використаних, більше Шекспіра, ніж в спробах по-рабськи відтворити його”[44]. Із позицій того часу рецензент оцінює сцену коронації, яка, на його думку, у постановці Л. Курбаса надала п’єсі червоного (тобто більшовицького. – *Г. Б.*) забарвлення “і п’єса далекого Шекспіра за бажанням режисера – п’єса монархічна <…> стала п’єсою революційною”[45].

Найпрофесійніше до оцінки вистави підходить неодноразово згадуваний уже І. Туркельтауб. Із захватом пише він про режисерську роботу, зокрема про сцени міждії, придумані і вставлені Л. Курбасом. “Я просто скажу, що всі ці місця – найкращі у виставі. Сцена, коли єзуїти скоцюрблені, у машкарах зненацька розтулюються і показуються дволикими Янусами, може вироїтись у голові тільки високоталановитого митця. Не буду боятись слів і заявлю: вона геніальна, її слід умістити в підручники режисерської техніки як перлину, що свідчить про безмежність мистецького уявлення”[46]. Одночасно І. Туркельтауб підкреслює, що надмірна стилізація заважає навіть таким талановитим акторам, як Л. Гаккебуш та І. Мар’яненко. “Мар’яненко утворює чудовий околишній образ Макбета. Часом зглибока захоплює трагедією безвольного, підвладного злочинця. Але це буває в нього щоразу, скоро він забуває, що йому треба стилізувати ролю <...> і грає просто, натхненно, вживаючи експресію актора-трагіка. Але скоро артист згадує, що він у театрі Курбаса й починає “стильно декламувати”, на театр налягає нудота. Загалом нудного у виставі більш, як живого, що могло б захопити глядача”[47].

Звісно, знайомлячись із такою оцінкою, ми повинні враховувати те, що

---

[42] Самійленко П. Незабутні дні горінь / П. Самійленко. – Київ : Мистецтво, 1970. – С. 67–68.

[43] Дим-ров. Пути и итоги “Березиля” / Дим-ров // Коммунист. – 1924. – 24 мая.

[44] Уразов И. Гастроли мастерской “Березиль”: “Макбет” / И. Уразов // Коммунист – 1924. – 30 мая.

[45] Там само.

[46] Туркельтауб І. Гастролі м[айстерні] “Березіль”: “Леді Макбет” / І. Туркельтауб // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 30 трав.

[47] Там само.

І. Туркельтауб був прихильником традиційного психологічного театру і хоч намагався, але не завжди сприймав і розумів нові течії в мистецтві, що дало привід Л. Курбасові назвати його в 1925 р. (надто категорично, на наш погляд) "присяжним оборонцем всякої театральної цвілі"[48]. Ніби передчуваючи це і навіть виправдовуючись, критик пише: "Зважусь запевнити тов. Курбаса, що в мені протестує проти цієї нудоти зовсім не "академізм". Прикро дивитись, як силують талановитих акторів, а ще прикріше сидіти в театрі, коли сцена заміняє морфій"[49].

Гнат Хоткевич, загалом високо оцінюючи творчість Л. Курбаса, цієї вистави не сприйняв: "Курбас – це справді одно з наших українських осягнень, – пише він, – і то на серйозну мірку міряючи. <…> Можна з Курбасом згоджуватися або ні, можна в тім бачити або ні – будучі шляхи театрального мистецтва, але признати велику цінність доводиться кожному <…> …роботи Курбаса цікаві, дуже цікаві. Не цікава, й то зовсім не цікава лише одна – це "Макбет". <…> На жаль, довелося констатувати, що нічого не побачив – ні Шекспіра, ні Курбаса. <…> …суті нового Курбас тут не дав. Або ж творчий апарат його притомився, або не доріс він до Шекспіра, або Шекспір зовсім не надається для стилізації в світлі ідей конструктивізму"[50].

Такі різні оцінки вистави в Харкові тільки підтверджують думку Л. Курбаса щодо сприйняття "Макбета" київським глядачем, висловлену ним у перші дні гастролей: "Макбет" розклав публіку на захоплених і незадоволених. За "Макбета" був весь київський лівий фронт, проти – неокласики, старе громадянство і деякі присяжні вороги "Березоля"[51]. Втім, не дивно, що виставу тоді не всі зрозуміли, адже, як слушно зазначила Н. Кузякіна "мистецькі відкриття і знахідки режисера у цій виставі були адресовані майбутньому"[52].

У Харкові було заплановано 12 вистав "Березоля", але показали менше у зв'язку з терміновим закриттям приміщення Держдрами на ремонт. Переведення колективу до колишнього театру "Муссурі", дуже незатишного приміщення із поганою акустикою, негативно відбилося на настрої березільців, призвело до зняття з показу вистави "Гайдамаки", дезорганізувало глядачів. Олесь Досвітній з обуренням пише: "Ні один з березільців не знав, де вони будуть сьогодні грати – бо це від них не залежало... Одним словом, березольцям не довелося показати себе Харкову, їх не няньчили, як бережуть оперетку, в якій, до речі, публіки знач-

---

[48] Курбас Л. З приводу симптомів реакції / Лесь Курбас // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 240.

[49] Туркельтауб І. Гастролі м[айстерні] "Березіль": "Леді Макбет" / І. Туркельтауб // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 30 трав.

[50] Хоткевич Г. З приводу одної постановки / Гнат Хоткевич // Література, наука, мистецтво : літературно-мистецький додаток до газети "Вісті ВУЦВК і ХГВК". – 1924. – 1 черв.

[51] [Сіманцев Б.] До гастролей майстерні "Березіль" / Бор. Сім. // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 18 трав.

[52] Кузякина Н. "Макбет" Шекспира в постановке Леся Курбаса / Н. Кузякина // Пьеса и спектакль : сб. ст. / отв. ред. А. З. Юфит ; ред.-сост. Е. С. Калмановский. – Ленинград : ЛГИТМИК, 1978. – С. 66.

но менше на виставах, як у березільців. Так от і з'являється питання: чому цьому одному з революційних театрів Союзу не довелося в Харкові, в центрі УРСР, довести свої вистави до кінця? Чому його не вдержали, чому неохотно поставились до цього театру, немов би радий хтось був спекатись швидше"[53]. Невідомо, що мав на увазі О. Досвітній, можливо, відлуння "баталій" у зв'язку з передачею приміщення театру, в якому традиційно працювали російські трупи, українському театрові імені І. Франка. Сьогодні вже важко встановити істину, чи був хто зацікавлений у тому, щоб ускладнити гастролі "Березолю" переведенням до значно гіршого приміщення. Хочеться думати, що ні. Заради об'єктивності скажемо, що ремонт приміщення Держдрами, у якому тоді працював театр ім. І. Франка, через відсутність коштів було розпочато лише в серпні місяці[54].

І. Туркельтауб із притаманним йому сарказмом писав: "Працювала трупа (театр імені І. Франка. – *Г. Б.*) кілька місяців. Преса хвалила, всі бачили і почували, що недарма зробили заміну в помешканні бувшого міського театру. А як тільки трупа виїхала на гастроль в Донбас, як раз стелі почали валитися, а сволоки гнити в театрі. Стояли собі десятками років, підпералися чимся і нічого. А тут – на тобі, захитались раптом і зогнили, та якраз напередодні останньої гастролі Курбаса. І прикрили театр тихо, безшумно, того ґвалту, з яким впускали туди франківців, уже не було. І от стоїть собі театр другий місяць, з готовим кошторисом на ремонт, і тужливо жде, коли явиться новий приплив екстазу"[55].

1 червня 1924 р. була опублікована стаття І. Туркельтауба "Про театр "Березіль"", у якій він спробував зробити якісь узагальнюючі висновки і розібратися в самій природі цього театру. Насамперед він підкреслює, що "подорож до Харкова для майстерні склалася надто нещасливо, і нам зазнайомитися з "Березолем" всіма сторонами не вдалося…"[56] Тим не менше критик вважає: "У тих умовах, в яких їм доводилося жити й працювати, найменший крок уперед слід уважати за подвиг, а що "Березіль" уже поклав свій і чималий здобуток у театральне мистецтво на Україні <…>, це, безперечно, повинні визнати навіть найзавзятіші вороги" [57]

Віддавши належне "Березолеві" щодо його революційності, ідеологічності й відданості справі, І. Туркельтауб не погоджується з Курбасом у головному – у режисерському методі. Дискутуючи з основними положеннями Л. Курбаса щодо мистецького кредо "Березоля", висловленими режисером в інтерв'ю газеті "Коммунист", критик пише: "Головна хиба "Березоля", на

---

[53] Досвітній О. "Березіль" у Харкові : (Думки з приводу…) / О. Досвітній // Література, наука, мистецтво : літературно-мистецький додаток до газети "Вісті ВУЦВК і ХГВК". – 1924. – 8 черв.

[54] Хроника // Коммунист. – 1924. – 3 авг.

[55] Туркельтауб І. Буде чи не буде український театр / І. Туркельтауб // Література, наука, мистецтво : літературно-мистецький додаток до газети "Вісті ВУЦВК і ХГВК". – 1924. – 29 черв.

[56] Туркельтауб І. Про театр "Березіль" / І. Туркельтауб // Література, наука, мистецтво : літературно-мистецький додаток до газети "Вісті ВУЦВК і ХГВК". – 1924. – 1 черв.

[57] Там само.

мою думку – його налягання на техніку. Щоб навіть і погодитися з тим, що вона – "патос часу", то, "установка на проекціоновану та механізовану фактуру вистави", що нею, як сам Курбас визнає "внутрішні почування" виявляються у "зовнішньому", є мистецький абсурд. "Емоція перетворюється в фактуру" – так говорить Курбас. І говорить безпідставно, бо це ж і нісенітниця, і не правда, коли навіть прикласти це твердження до його ж власних постановок. Мистецтво без емоції – шаг ціна. Це буде все, що завгодно – тільки не мистецтво"[58]. І. Туркельтауб завершує свою статтю сподіванням, що Курбас видужає від "технічної пропасниці"[59].

Найточніше і найлаконічніше значення гастролей "Березоля" визначив О. Досвітній: "Мало "Березіль" побув у Харкові, але багато наробив сполоху"[60]. Справді, незважаючи на короткочасне перебування, несприятливі умови для творчості гастролі березільців викликали величезний резонанс, продемонстрували нову театральну естетику, нове режисерське мислення. Відомий харківський театрознавець А. Плетньов, аналізуючи гастролі 1923 р., у незахищеному дисертаційному дослідженні, яке зберігається у фонді музею Харківського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, писав: "Вплив театрів Мейєрхольда і Курбаса на судження харківської театральної громадськості був величезним, що не забарилося позначитися на практиці харківських театрів"[61]. При всій суперечливості відгуків преси, більшість театрознавців визначає ці гастролі як успішні. Цієї думки дотримувалися й самі березільці. Один із найталановитіших акторів театру "Березіль" Йосип Гірняк вважав, що гастролі 1923 р. сприяли популярності самого Леся Курбаса й усього "Березолю", що після Харкова про них заговорили далеко за межами України[62]. Щодо гастролей 1924 р., то він підкреслював: "Гостинні виступи "Березоля" в Харкові й Полтаві закінчились остаточним ствердженням домінуючої позиції Леся Курбаса на театральному фронті. Вистави "Гайдамаки", "Джіммі Гіггінс", "Макбет" засвідчили перед мистецьким світом усіх радянських республік появу великого творчого митця режисури"[63]. Стриманіше і об'єктивніше оцінював ситуацію Василь Василько: "Одні сприймали наші вистави із захоп-

---

[58] Туркельтауб І. Про театр "Березіль" / І. Туркельтауб // Література, наука, мистецтво : літературно-мистецький додаток до газети "Вісті ВУЦВК і ХГВК". – 1924. – 1 черв.

[59] Там само.

[60] Досвітній О. "Березіль" у Харкові : (Думки з приводу…) / О. Досвітній // Література, наука, мистецтво : літературно-мистецький додаток до газети "Вісті ВУЦВК і ХГВК". – 1924. – 8 черв.

[61] Плетнёв А. Из истории становления советского театра на Украине (Театральный Харьков первого десятилетия после Октября) : дисс. на соискание науч. степ. д-ра искусствознания : спец. 17.00.02 / А. Плетнёв ; Харк. гос. ин-т искусств им. И. Котляревского. – Харьков : Харк. гос. ин-т искусств им. И. Котляревського, 1975. – С. 62.

[62] Гірняк Й. Спомини / Йосип Гірняк ; упоряд. Богдан Бойчук ; [мист. ред. Орест Слупчинський]. – Нью-Йорк : Сучасність, 1982. – С. 170.

[63] Там само.

ленням, другі критично їх вивчали, треті категорично заперечували. Наш театр жив повноцінним творчим життям"[64].

То чому ж тоді в одній із лекцій з практики сцени, виголошеній Курбасом у Києві 31 березня 1925 року, тобто майже через рік після гастролей у Харкові, знаходимо такі слова: "…за останні два тижні помітні серед товаришів, які так чи інакше керують "Березолем", тобто серед членів режштабу і правління, ознаки того, *що те сильне потрясіння, якого ми зазнали в Харкові, ґрунтовно переборюється в розумінні поганих, песимістичних наслідків <…> і ніхто в "Березолі" тепер не дивиться на справу так "похоронно", як ми дивились, коли приїхали з Харкова*"[65]? У чому ж річ? Вистави "Березоля" харківська критика, як ми переконалися, сприймала неоднозначно, однак підстав для таких "похоронних" настроїв березільців протягом майже цілого року, на наш погляд, вона не давала. Можливо, причини крилися в іншому? У цій же лекції знаходимо й такі слова Л. Курбаса: "…після нашого від'їзду в Харкові незацікавлені в нас люди почали мусувати чутки про наш виїзд в Америку, в РРСФР, про нашу ліквідацію; це викликало переполох…"[66]. І ще: "Запис, знайдений у тов. Христового на столі: як би знищити "Березіль" – цей запис виніс Пилипенко на ЦК Партії, і це викликало страшенний скандал"[67].

Але вже через місяць, тобто 8 травня 1925 року, доповідаючи на одному із засідань режисерського штабу "Березоля" про поїздку до Харкова, Л. Курбас сказав: "Я був у Харкові, і там справи зовсім не стоять так трагічно, як передавав Христовий, а навпаки, справи прийнятні. Перспективи на осінь такі, що будемо одержувати всього разом, може, й більше як 50 000 крб. – це дуже багато, коли додати підвищені касові збори – це значить, що ми зможемо розгорнути роботу. <…> В Харкові взагалі, може, через те, що ми не відгукувалися ні на які образи, склалося враження, що ми страшенно витримана організація і всі з нами страшенно рахуються. Я переконався в цьому кілька разів, *до чого ми гірше уявляли собі справу*"[68].

І далі Л. Курбас ніби розкриває механізм передісторії переведення "Березоля" до Харкова: "Наркомос робить те, що він може. <…> Юра не дістане на наступний рік нічого. Гроші розподіляються на театр Михайличенка, Заньковецької, Шевченка, Одеський театр, Вінницький і т. д. Ми єдині, що будемо одержувати таку високу ставку"[69].

Продовжуючи характеризувати становище в Харкові, Л. Курбас підкреслює, що ситуація, як і ставлення до "Березоля", у столиці докорінно змінилися, що сьогодні "Березіль" ставлять набагато вище від театру ім. І. Франка. "Коли б натиснути,

---

[64] Василько В. Театру віддане життя / В. Василько. – Київ : Мистецтво, 1984. – С. 235.

[65] Курбас Л. Про зв'язок театру з сучасністю / Лесь Курбас // Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 165–167.

[66] Там само. – С. 166.

[67] Там само. – С. 167.

[68] Курбас Л. Протоколи засідань режисерського штабу "Березоля". Протокол № 30 / Лесь Курбас // Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 430–431.

[69] Там само. – С. 431.

то можна було б дістатися до Харкова. В Харкові нам треба бути обов'язково. Все-таки Київ робиться дірою. Харків зробився живим містом, з'їхалась маса людей. Живий він у всіх відношеннях"[70]. Цитовані нами джерела дещо спростовують твердження окремих театрознавців щодо негативного ставлення Курбаса до переїзду в Харків. Видатний режисер добре усвідомлював переваги перебування в столиці і був готовий навіть прийняти пропозицію Христового про роботу в малопристосованому приміщенні Будинку культури металістів. "Маючи цей театр, – продовжував Курбас, – ми мали б можливість два-три рази на тиждень грати в місті. Два-три дні ми з цим носилися, і я вже мало не згодився на цю пропозицію, але Солодуб противився, кажучи, що Київ не можна лишати без театру. Але коли б ми наперли, ми могли б бути в Харкові. <…> У Харкові ми страшенно потрібні. Там багато людей, найкращих людей України в розумінні талантливості й громадської рухливості, але по лінії театру там нічого немає. <…> *Я виїхав з Харкова з дуже гарним враженням, як ще ніколи*"[71].

Можна було б і далі досліджувати непросту історію переведення "Березоля" до Харкова, його взаємини з владою. Настрої Л. Курбаса ще неодноразово змінюватимуться. Будуть ще вислови на кшталт: "О, проклята доба христовщини!"[72], будуть розчарування у власних силах… Однак це вже завдання іншої роботи. Ми ж, повертаючись до гастролей у Харкові 1923–1924 рр., наголосимо, що вони стали доленосними для театру "Березіль", багато в чому визначили його майбутні тріумфи й трагічні наслідки.

---

[70] Курбас Л. Протоколи засідань режисерського штабу "Березоля". Протокол № 30 / Лесь Курбас // Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 431.

[71] Там само. – С. 431–432.

[72] Курбас Л. З режисерського щоденника / Лесь Курбас // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 42–43.

Ірина Мелешкіна

ЛЕСЬ КУРБАС І ЄВРЕЙСЬКИЙ ТЕАТР[1]

Протягом усього життя генія українського театру Леся Курбаса у його творчості була присутня єврейська тема. Творячи український національний театр нової доби, Курбас з великою повагою ставився до інших національних культур, зокрема єврейської та польської.

За свідченнями сучасників та дослідників, щодо єврейського театру для Курбаса мовного бар'єру не було: він "німецькою і польською, на ідиш розмовляв легко, вільно, перекладав з французької (мало не Скриба чи Сарду[2]), англійською, я переконався, читав. Взагалі він був людиною саме культури, гуманітарієм у давньому сенсі слова, до того ж зі схильністю до мов"[3]. Товариш Леся Курбаса часів гімназії та університету Тома Водяний згадував, що той часто брав у бібліотеці видання мовою ідиш, якою володів досконало.

Під час навчання у Львівському університеті (1908–1910) Лесь Курбас був активним учасником студентського руху. В 1909 р. взяв участь у з'їзді студентів-українців, що навчалися у вищих навчальних закладах Австро-Угорщини. На цей з'їзд прибули й представники з підросійської України. На з'їзді була утворена організація "Український студентський союз" (УСС). Організація мала різні комісії, в тому числі й Драматичну. Перша вистава Драматичної комісії була здійснена за п'єсою Євгена Чирікова "Євреї" (в Галичині йшла під назвою "Жиди").

Написану 1903 р., драму Євгена Чирікова заборонила царська цензура до постави в Росії з огляду на те, що порушувала питання єврейських погромів[4].

---

[1] Стаття публікується вперше. *(Прим. ред.)*.

[2] П'єса Віктор'єна Сарду "Останній лист" у перекладі Леся Курбаса вперше надрукована у журналі: Просценіум. – 2006. – № 2/3 (15/16). – С. 124–166. *(Прим. ред.)*.

[3] Дейч А. И. По ступеням времени : воспоминания и статьи / Александр Иосифович Дейч ; под ред. В. М. Кордун ; сост. Е. К. Малкина-Дейч. – Київ : Мистецтво, 1988. – С. 120. *(Переклад з російської Любові Горбенко)*.

У бібліотеці Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України зберігається машинописний примірник комедії Віктора Сарду "Останній лист" у перекладі Леся Курбаса.

[4] Лише 1905 року, після численних успішних постав за кордоном (у 1904 російською мовою п'єсу "Євреї" Чирікова поставлено в Берліні, а 1905 р. – німецькою мовою у Відні), п'єса була дозволена до постановки в Російській імперії. В Галичині п'єса Є. Чирікова під назвою "Жиди" була поставлена раніше, ніж у Росії. Вона йшла на сцені Руського народного

Прем'єру вистави під назвою "Жиди" Драматична комісія УСС показала 23 листопада 1909 р. в залі польського товариства "Gwiazda". Режисером був студент консерваторії Олександр Семенів. Наступного дня вийшла рецензія під назвою "Аматорська вистава". Її автор, театральний оглядач газети "Діло" Михайло Лозинський, під криптонімом (*м.л.)* писав: "Драматична комісія новозаложеного "Українського Студентського Союза" вчерашнею своєю виставою "Жидів" Чирікова на дохід Просьвітної Комісії "Союза" мала повний матеріяльний успіх. <…>

Тема штуки Чирікова – жидівські відносини в Росії; час – жидівські погроми, які перед кількома роками мов пошесть перейшли по всім просторі, обнятім межами, в якій вільно жити жидівській людности. В такі трівожні часи кождий Жид мусів, очевидно, відчувати своє безправне положенє далеко остріше, ніж звичайно – і сю рису жидівської психіки охоплює власно штука. Ся психіка дістає в штуці ще більше заостреня через боротьбу "батьків" і "дітий" в простій жидівській сімї. Син Борух-Борис і дочка Лія старого годинникаря Френкеля, який пережив усі погроми і через них зійшов на нуждаря, що ледви пробиває ся щоденним заробітком, попавши в студентську атмосферу в петербугському університеті, під впливом соц.[іал]-дем.[ократичних] ідей "перестають бути Жидами", стають ідейно космополітами, в дійсности ж Росиянами, а Лія, яка дома любила сіоністичного агітатора Нахмана, влюбляється в російського студента Березина. Прогнані за розрухи в університеті і вислані під поліційний догляд до батьківського дому, Борис і Лія вертають до батька зовсім змінені, а згодом батько дізнається і про любов Лії (Ся сцена, де старий Френкель в розпуці представляє дочці перспективу замужжя з християнином, справді потрясаюча). Все це діється серед трівожних слухів про погроми, які справді й вибухають, приносячи смерть батька й дочки, яка сама накладає на себе руку, щоб не попасти в руки погромників.

Тема – для російських відносин дуже актуальна. Соціалізм чи сіонізм, подружжя між християнами і Жидами, роль поступової християнської інтелігенції в жидівських погромах – все те питання дійсного російського житя, і тому штука, хоч зі значними артистичними недостачами, зробила в Росиї в свій час велике вражінє, особливо, що о рекляму постаралася сама цензура, заборонивши її друк і виставу.

В нас отсі всі питаня не мають актуальности і ми з жидівською інтеліґенцією в товариськім житю майже не сходим ся, отже нема дискусиї про соціалізм чи сионізм, ані не торкається нас питаня християнсько-жидівського подружя. Ані справа погромів безпосередньо нас не обходить. Через те, мабуть, на нашій публіці штука не робить такого вражіня, а пересічна публіка, мабуть, і не дуже

театру товариства "Руська бесіда" під орудою Миколи Садовського та Львівського польського театру під керівництвом Тадеуша Павліковського. 1906 р. до п'єси "Євреї" звертається Всеволод Мейєрхольд. Зважаючи на все вищевикладене, постава означеної п'єси викликала широкий розголос. *(Прим. ред.)*.

розбирається в тих питанях. Особливо, що "режисерія" ще допомогла їй до нерозуміння штуки. Так прим.[іром], в росийській і слово "жид" має образливе значінє, а не образливим терміном є слово "єврей" (таку саму термінологію перейняли по части від Росиян росийські українці). Отже, в росийській мові гра слів "Жид" і "Єврей" має своє значінє, і то значінє дуже остре і для всіх зрозуміле.

Тимчасом гра тими словами на нашій сцені (до того їх дуже часто перепутувано) не говорить нічого, тільки разить. Або прим.[іром] про Галичину знаходиться в штуці фраза, що тут Жиди позбавлені всяких прав. Сіоністичний агітатор Нахман в провінціальнім місті на білорусько-українській границі міг не знати про правне становище Жидів у Галичині. Може про се не знати (хоч се вже дивніше) й сам Чиріков, але режисер, приготовляючи виставу сеї штуки у Львові, повинен знати, що та фраза не відповідає фактичному станові річий і замість викликати співчутє (що певно було ціллю автора) викличе радше іронічну усмішку або й обуренє на "жидівські претензії". Отже, повинен би сю фразу або переробити, або пропустити.

Грали штуку (коли взяти на увагу, як "лагодячі обставини", недостачі сцени в товаристві "Gwiazda" та невправність аматорів) загалом добре, – за виїмком останнього акту, де темпо гри, заповільне взагалі, дійшло до занадто великої міри, а в останній гуртовій сцені за криком пропадали найхарактеристичнійші вислови. <…>

Численна участь публики повинна бути заохотою для аматорів до дальшої праці в цілі удосконаленя гри"[5].

На другий день після цієї рецензії управа УСС переобрала керівництво Драматичної комісії. Режисером обрано Леся Курбаса, а головою комісії – Адама Коцка[6]. Упродовж кількох днів Лесь Курбас як режисер проводив інтенсивні репетиції з учасниками вистави, очевидно, вніс певні зміни у трактування ролей, темпо-ритмічну структуру спектаклю й розставив відповідні смислові акценти. Про це свідчить успіх показаної ним вистави "Жиди" на сцені єврейського товариства "Яд Харузім".

Про успіх першої режисерської роботи Леся Курбаса, як і про виконання ним ролі у виставі, довідуємось із спогадів Томи Водяного: "…Вистава "Євреїв", в якій Лесь грав Нахмана й режисерував, удалась надсподівано добре. Це був наглядний доказ того, що він, не кажучи вже про його величезний талант, виконав величезну і тривалу роботу, та й робив це самотужки. <…> Що вистава пройшла надзвичайно, посвідчить те, що раз у раз здіймалися бурхливі оплески, головно на гру Леся, і що старші громадяни казали, що п'єса була ліпше поставлена, ніж на сценах професійних, польського й українського театрів, і що єврейська частина публіки піднесла Лесеві лавровий вінець"[7].

---

[5] [Лозинський М.]. Аматорська вистава / (м.л.) // Діло. – 1909. – 24 листоп. (чис. 260).

[6] Діло. – 1909. – 26 листоп. (чис. 262).

[7] Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ / Хома Водяний // Рукопис : український альманах щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. – Київ : Криниця, 2004. – Т. 1. – С. 293.

Як професійний актор Лесь Курбас виходить на сцену Руського народного театру з середини 1912 р. В репертуарі театру певне місце посідає єврейська драматургія, зокрема популярні на той час п'єси Якова Гордіна. На єврейській сцені Гордін зажив слави реформатора, вивівши національну драматургію на якісно новий, психологічний рівень. П'єси драматурга "Міреле Ефрос", "Хасе ди Есойме" ("Хася-сиротина"), "Ди Шхіте" ("Бійня") були перекладені з ідиш на інші мови, зокрема українську та російську. Так, Руський народний театр досить часто звертався до п'єс Гордіна, і, за свідченням рецензентів, один із провідних акторів трупи Василь Юрчак з однаковою переконливістю "різьбив" і українські типи, і єврейські народні характери. На жаль, не збереглися всі афіші вищезгаданих вистав у яких можливо грав і Лесь Курбас.

* * *

У київський період життя Лесь Курбас, активно змагаючи за розбудову авангардного українського театру, уважно ставиться також до розвитку інших національних театрів. У Києві в Молодому театрі працював актор і режисер Семдор (Семен Дорошенко) Шимен Гольдштейн, якого Курбас знав ще з Галичини. Семдор разом з єврейськими акторами Лазарем Калмановичем та Дмитром Жаботинським намагався організувати новий єврейський театр "Онгейб" ("Початок"). У книзі спогадів "Украденная муза" актора і режисера Мойсея Лоєва знаходимо згадку про те, що до роботи над першими виставали колективу долучався Лесь Курбас[8].

У квітні 1919 р. в Києві актор і режисер Ефраїм Лойтер заснував першу Єврейську театральну студію, яку під свій прихисток взяла потужна організація "Культур-Ліга", що ставила за мету відродження єврейської культури у всіх напрямах. Серед тих, хто співпрацював з театральною студією "Культур-Ліги" до її переїзду 1920 р. на навчання до Москви, називають і Леся Курбаса. Доказом цього твердження є, зокрема, плідна подальша співпраця Курбаса та театру "Березіль" з колективом студії, яка стала ядром Державного єврейського театру, утвореного в Харкові у грудні 1925 р., про що мова піде нижче.

На початку 1920-х рр. у Білій Церкві працює єврейська театральна студія "Ройте Блітн" ("Червоне цвітіння"), організацію діяльності якої також пов'язують із Курбасом, який на той час перебував у місті з театром "Кийдрамте"[9].

Єврейська тема проходить пунктиром через усе життя та творчість Курбаса. Приміром, аналізуючи легендарну виставу "Гайдамаки", до якої режисер неодноразово звертався упродовж свого життя, не можна не відзначити різних трактувань образу шинкаря Лейби. Вперше на сцені Драматичного театру ім. Т. Шевченка (прем'єра 11 березня 1920 р.) в ролі Лейби виступив Володимир Калин. Його виконання цієї ролі було позначене низкою традиційних для української

---

[8] Лоев М. Л. Украденная муза : воспоминания о Киевском государственном еврейском театре / М. Л. Лоев. – Киев : Ин-т юдаики, 2003. – С. 47.

[9] Берман Х. Эстер Каминская в бушующей Украине / Харитон Берман // От сердца к сердцу. – 2001. – № 27. – С. 16.

сцени прийомів зображення старого єврея з ознаками різко негативного персонажа. Повертаючись 1924 р. (уже вчетверте) до своєї інсценізації "Гайдамаків" у Мистецькому об'єднанні "Березіль", Лесь Курбас вважав за потрібне зробити переакцентування характеристики цього образу. Роль Лейби була доручена Йосипові Гірняку – "акторові яскравої сценічної гіперболи"[10]. Експеримент себе не виправдав, про що писала й критика. "Зацькована й глибоко нещасна, більше нещасна, ніж злодійська постать була і з єврея-Гірняка"[11]. Це змусило Леся Курбаса призначити на роль Лейби Амвросія Бучму, якому перед тим довірив роль Гонти. Епізодична роль корчмаря Лейби стала етапною у творчості митця.

"У цій ролі Бучма розкрив трагічні суперечності образу: з одного боку – жадоба до наживи, хитрість і страх, зажерливість і приниження, а з іншого – глибоке батьківське почуття до єдиної доньки.

Виконуючи роль Лейби, А. Бучма відкинув традицію шаржування образу єврея-шинкаря. Не сміх, як то бувало раніше в поставі "Гайдамаків", викликала сцена в шинку, а сльози. Актор з такою силою відтворював страждання, безпорадність і нікчемність Лейбиного життя, що глядачів охоплювало не почуття ненависті до шинкаря Лейби, який виказав полякам титаря, аби врятувати свою дочку, а почуття ненависті до життя, яке породжувало таких покалічених людей, що жили і вмирали як раби. Бучма розкривав трагічну суперечливість цього образу. У його Лейби була велична зовнішність біблійного мудреця, а всі його рухи, швидкі, легкі, безшумні, показували перелякану покірливість. Це була людина, покалічена страхом, приниженням і жадібністю. Він весь час гнувся, вигинався, стелився, плазував у покірливих поклонах, обличчя його посміхалось улесливою посмішкою. Він здригався і втягував голову в плечі, смиренно складав на грудях руки. У його погляді застигли прохання і докір, а губи, здавалося, кривилися в гримасі ненависті та презирства… <…>

У актора Бучми в цій ролі були помітні моменти справді трагічної сили, коли його перекошене судомою обличчя застигало з виразом прохання, нерухомо, як маска, і тільки очі блищали гнівом та мукою. Такі очі справді могли заплакати кривавими сльозами. Ті, хто його бачив у цій ролі, вважали, що Бучма міг би зіграти Шейлока. Та у виконанні Бучми Лейба став не об'єктом ненависті чи презирства глядача, а тим джерелом, з якого починалась і виростала ненависть до соціальної несправедливості"[12].

* * *

Вплив особистості та творчості Леся Курбаса на сучасний йому єврейський театр був незаперечним. Особливо в цьому сенсі показовим видається харківський період існування "Березоля".

---

[10] Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистец. / Ганна Веселовська. – Київ : [МТЦМ ім. Леся Курбаса], 2005. – С. 105.

[11] Якубовський Ф. На терезах двох культур / Ф. Якубовський // Вісті. – 1926. – 23 берез.

[12] Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистец. / Ганна Веселовська. – Київ : [МТЦМ ім. Леся Курбаса], 2005. – С. 106–107.

З грудня 1925 року в Харкові працює Державний єврейський театр під керівництвом Ефраїма Лойтера. Ядро трупи склали випускники театральної студії "Культур-Ліги", що завершили своє навчання у Москві. Театр відкрився виставою "Пурім-шпіль", створеною в жанрі народного балагану, яку студійці підготували ще в Москві та яка зазнала сильного впливу театральної естетики Московського державного єврейського театру, рівно ж як і вистави "Ді Кішеф-махерін" ("Чаклунка") за А. Гольдфаденом у постановці Олексія Грановського.

Харківський державний єврейський театр працював у приміщенні місцевого Малого театру за адресою Харківська набережна, будинок 6. Сцена Малого театру була місцем гастролей єврейських мандрівних труп починаючи з 1915 р.

Переїзд "Березоля" до Харкова влітку 1926-го зближує провідні театри двох національних культур. Близькість цілей та завдань – творення національного театру нової доби, спільність естетичних та ідеологічних платформ – робить співпрацю та взаємовплив між колективами неминучими. Дослідження фонду афіш, програмок Харківського державного єврейського театру кінця 1920-х – початку 1930-х років у колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України виявляє численні прізвища режисерів-березільців, учнів Курбаса, що виступали у цьому театрі постановниками спектаклів. Так, 1929 р. Фавст Лопатинський запрошений на постановку "Ін дер голденер Медіне" ("У країні золота") за п'єсою Джека Лондона "Крадіж" ("Вовчі душі"). Борис Балабан поставив "$^{3}/_{4}$ людини" Петрова-Соколовського. Володимир Скляренко 1932 р. здійснив у єврейській Держдрамі поставу мольєрівського "Міщанина-шляхтича", асистентом режисера виступив відомий актор єврейського театру Генріх Тарло, а композитором вистави був Юлій Мейтус, який в означений період активно співпрацював з "Березолем".

Харківський державний єврейський театр від 1928 р. очолював Моріс Норвид, у минулому актор Московського державного єврейського театру. У Харкові Норвид як режисер формується під безсумнівним впливом Курбаса. Для його режисури стають характерними велика увага до розробки масових сцен, чітко просторово і ритмічно вибудувані мізансцени, тяжіння до синтетичного театру, зокрема до використання на сцені прийомів кіномистецтва. Ці режисерські принципи отримали реалізацію у кращих виставах Норвида "Гірш Леккерт" А. Кушнірова, "Берг аруф" ("На-гора") З. Чалої, "Рістократи" ("Аристократи") Шолом-Алейхема тощо.

Напевне, найбільшого впливу курбасового "експресивного реалізму" зазнала віршована драма Арона Кушнірова "Гірш Леккерт", режисер – М. Норвид. Вистава вирізнялася яскравим тираноборчим пафосом, масштабною побудовою масових сцен, виразним громадсько-політичним звучанням, що єднало її з "Прологом" – виставою про трагічні події 1905 р. – однією з перших режисерських робіт Леся Курбаса на харківській сцені. Гірш Леккерт, єврейський юнак-чоботар, після жорстокого розгону робітничої першотравневої демонстрації вчинив замах на віленського губернатора фон Валя, і за це був страчений. Історія мо-

ХАРКІВСЬКИЙ
ДЕРЖАВНИЙ
ЄВРЕЙСЬКИЙ
ТЕАТР

ПРОГРАМА

Худож. руководитель **М. А. НОРВИД.**

ГІРШ ЛЕКЕРТ

Поема на 3 дії.

А. КУШНІРОВ.

ДІЄВІ ОСОБИ:

Гірш Лекерт	Заславський-Фай (заслуж. артист Республики)
Шейне	Сонц Ада (Зас. ар. Рес.)
Янкл	Шапіро Р.
Файвл	Гольман.
Соня	Кулік-Тарновська.
Зільберштейн	Л. Парчев.
Хлопчик	Л. Сігаловська.
Фон-Валь, генерал-губернатор	Тарло-Генрі.
Вагалей, полковник	Д. Стрижевський.
Назімов, поліцмейстер	С. Ізраєль.
Ад'ютант	С. Мосін.
Мотл Есрег	Х. Крашинський.
Його дружина	Е. Муроване́й.
Шнейдер Бера	Томбак.
Доктор	Крамер.
Малке	Надіна.
Дідич	Володарський.
Чекін, шпіон	Нугер.
Двірник	Фейгин.
Равін	Островський.
1-й поліцай	Патлах.
2-й поліцай	Бідер.
Кловни	Томбак, Крамер.

Постава: М. А. Норвида

Оформлення Л. Кроля

Музика: М. А. Мильнера

Режисер-ляборанти: Стрижевський, Тарло Генрі

Диригент Ц. Е. Гиндин

Виставу веде: Е. М. Файмушевич

Початок о 8 год. веч.

Міськліт 566. 1-II 31 р. Тір. 2000.
Друк. „Коопполіграф". зам. 400.

НКО—УСРР

Державний Єврейський Театр

Мист. кер. М. А. НОРВИД

ПЕТРОВ-СОКОЛОВСЬКИЙ

3/4 ЛЮДИНИ

Комедія на 3 дії

Музика—Зіновія Фельдмана
Оркестровка—Рибальченка

ДІЮТЬ:

Лейба Шехтер—батько . . . . . Заславский-Фай (Засл. арт. Респ.)
Хана—мати . . . . . Сонц Ада (Засл. арт. Респ.)
Гріша—син . . . . . Крамер
Краснер—директор фабрики . . Ейлішева-Браз
Фаєрвасер—секретар комс. осеред. Абрамовіч, Бідер
Мар'я—уборщиця . . . . . Мурована, Шейнкер

Кооперовані кустарі:
Роза Гольдштейн . . . . . Грін
Кікін . . . . . Островський
Мішка . . . . . Томбак
Клава . . . . . Пемова
Биков . . . . . Шапіро Рувін
Маркман . . . . . Гольман, Епштейн
Удлер . . . . . Міхнов
Алтер . . . . . Фейгін

Ройзман—власник майстерні гаманців . . . . . Тарло Генрі
Роза Ройзман—його дочка . . . Шейнфельд, Паскевіч
Самуїл—робітник Ройзманів . . . Патлах
Холодний швець . . . . . Меламед
Зайвий . . . . . Епштейн

Постава—Б. А. Балабан
Режисер-лаборант—М. С. Володарський
Оформлення та костюми—В. А. Ривтін
Диригент—Ц. Е. Гіндін
Виставу веде—М. І. Лейпцігер
Машиніст кону—К. В. Назаров

Освітлення—І. М. Сапожніков
Зав. костюмерією—С. П. Пальтер
Перуки—П. Б. Ліпшиц
Декоратор—С. Гольдберг

Міськліт ч. 4187. 7-IX-32 р. т. 2.000. з. 3264 Друк. „Коопполіграф"

лодого народного героя нового часу мала надзвичайний вплив на глядача. "Ця трагічна історія зворушувала серця глядачів. Досить сказати, що перші три сезони цей спектакль пройшов у харківському театрі 82 рази, і його подивилися 44 тисячі глядачів. Неймовірний успіх. Звичайно, тут багато в чому "завинив" акторський ансамбль, і в першу чергу Фай Заславський (Гірш Леккерт. – *І. М.*) та Генріх Тарло (фон Валь – *І. М.*). Які це були чудові актори, яка мова, яка переконливість! Їхній кульмінаційний діалог був подібний до дуелі, в якій не було переможця та переможеного. Обидва актори отримали високу оцінку театральної критики"[13].

За прикладом "Березоля" у Харківському Державному єврейському театрі 1929 р. Моріс Норвид створив режисерську лабораторію. До неї увійшли молоді актори театру Абрам Нугер, Даниїл Стрижевський, Еммануїл Дінор, Фай Заславський, Ізраель Сапожніков, Арон Мерензон, Єшуа Любомирський. Режисери-лаборанти отримували освіту безпосередньо на базі театру, поєднуючи теоретичні й практичні заняття. "Поставили спектакль "Гедекте кортн" ("Биті карти" М. Пінчевського. – *І. М.*) два провідні актори – Аркадій Нугер і Фай Заславський, які перебували у складі режисерської лабораторії, яка існувала тоді при театрі. Її учасниками були також Даніел Стрижевський, Ізя Ізраель (Ізраель Сапожніков), Арон Мерензон, Єшуа Любомирський, Хаїм Файмушевич, М. Володарський та інші актори. Пізніше деякі з них стали прекрасними режисерами, причому Нугер, Стрижевський та Мерензон працювали в театрі до останнього дня його існування. Щодо Єшуа Любомирського, великого ерудита, то він став авторитетним театрознавцем"[14].

Уже 1931 р. з режлаборантів було сформовано режисерську колегію театру. Серед її учасників було оголошено конкурс на найкращу режисерську експлікацію п'єси молодого драматурга М. Даніеля "Юліс". Найпереконливіше свою експлікацію захистив Ізраель Сапожніков (працював під псевдонімом Ізя Ізраель), який і отримав право на першу самостійну поставу. Режисерська лабораторія – інституція, запозичена зі структури курбасового "Березоля", ставала в пригоді Державному єврейському театру і в харківський, і в київський період його діяльності. Рецензенти зазвичай відзначали високий рівень молодої режисури театру. А наприкінці 1930-х років, коли з театру йде Борис Вершилов, і колектив залишається без головного режисера, художнє керівництво на кілька років (1936–1937) взагалі перебирає на себе режисерська колегія.

Інший режисер-лаборант "Березоля" Юхим Лішанський 1927 р. відкриває Київський єврейський театр-студію, який за два роки був реорганізований у єввідділ (єврейський відділ) Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка. Поряд з академічним навчанням, студенти єввідділу мали ак-

[13] Лоев М. Л. Украденная муза : воспоминания о Киевском государственном еврейском театре / М. Л. Лоев. – Киев : Ин-т юдаики, 2003. – С. 38–39. *(Переклад з російської Любові Горбенко).*

[14] Там само. – С. 32.

торську практику на сцені Київського Державного єврейського театру, самі вели театральні гуртки при численних єврейських клубах Києва. Єввідділ був єдиною фаховою школою підготовки професіональних акторів нового єврейського театру до самого свого закриття 1940 р.

За Курбасом, національний театр має бути лабораторією живої мови: "… дуже важливо, що театр мусить бути тим центром, де мусить виробитися жива мова, зразкова чиста мова. Театр завжди був культиватором мови"[15]. Задля втілення завдання говорити з глядачем не "жаргоном", Харківський державний єврейський театр активно співпрацює з такими відомими єврейськими письменниками і драматургами, як Володимир Білль-Білоцерковський, Лев Квитко, Аврам Вев'юрко, Давид Бергельсон. Молодий драматург Перетц Маркіш служив у театрі завідувачем літературної частини. Коли в Україні внаслідок суспільно-політичних катаклізмів (Друга світова війна, Голокост) суттєво зменшилася кількість носіїв єврейської мови, це стало однією з формальних причин закриття цілого ряду єврейських театрів у СРСР. За таким рішенням стояли й політичні чинники, що врешті призвело до закриття усіх єврейських театрів, що грали мовою ідиш.

* * *

На особливу увагу заслуговують дружні й творчі взаємини Леся Курбаса і Соломона Міхоелса (справжнє прізвище – Вовсі), видатного єврейського актора, очільника Московського державного єврейського театру. Знаючи інтерес Курбаса до талановитих проявів національних культур, зокрема до єврейської культури, можемо припустити, що організація 1920 р. Олексієм Грановським (справжнє прізвище – Абрам Азарх) Московського державного єврейського камерного театру не могла пройти повз його увагу.

Грановський протягом 1912–1914 рр. працював у Мюнхені з режисером Максом Рейнгардтом, що значно вплинуло на його творчість. Московський державний єврейський камерний театр (з 1925 р. – Державний єврейський театр), зберігаючи національні ознаки й традиції, від початку є театром європейського рівня, який демонструє високу театральну культуру, міцну ансамблевість, виразність мови і жесту.

Гастролі Московського державного єврейського театру навесні 1926 р. збіглися в часі з реорганізацією та переїздом "Березоля" до Харкова, тодішньої столиці України. У приміщенні II Державного театру ім. Леніна (колишній театр "Соловцов") 4 травня відбувалася грандіозна церемонія проводів. Кияни – діячі театру і культури, прості шанувальники театру – прийшли побажати творчому колективу "Березоля" успіхів у Харкові. Відомий київський театрознавець Хаїм Токар описав проводи "Березоля", принагідно задокументувавши братні стосунки між Курбасом і Міхоелсом, між українською та єврейською театральною спільнотою:

---

[15] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 130.



Всеукраинский Государственный
Еврейский театр

Ж.—Б. МОЛЬЕР

МЕЩАНИН ВО ДВОРЯНСТВЕ

Комедия в 3-х актах

Перевод **Д. Гофштейна**

Постановка—**В. М. Скляренко**
Режиссер-ассистент—**Тарло Генри**
Оформление—**И. И. Гуменюк**
Музыка—**Ю. Мейтус**
Танцы—**Н. Н. Шуварская**

“"Березіль" був не тільки національним, але й інтернаціональним явищем.

Багато яскравих моментів було на цих урочистих проводах.

Представники двох культур – єврейської та української – Терещенко (від українських літераторів) та Лур’є (від єврейських) різними мовами говорили одне й те саме: про “дорогий для них Березіль”.

В кульмінаційний момент урочистості братнім поцілунком обмінялися заслужений артист республіки, прем’єр Московського Державного Єврейського театру **Міхоелс** (виділення тут і далі в оригіналі публікації. – *І. М.*) та народний артист України **Курбас**. Довго не стихала овація, якою трудова публіка “Березоля” відповіла на цю братерську зустріч.

“Ми не єдиноутробні, проте єдинокровні брати. Ми народжені різними національними культурами, але зачаті одним вихором нового життя, який пронісся у Жовтні. Я гаряче вітаю своїх братів”, – з надзвичайним пафосом промовив **Міхоелс**

Схвильований **Лесь Курбас**, прощаючись із Києвом, вигукнув:

“Багато у “Березоля” органічних зв’язків з Києвом, нас тішить та обставина, що ми з Києвом прощаємося не назавжди. Ми скоро повернемося. Ми переконані, що будемо працювати в культурній столиці України – в Києві, у цій **майбутній столиці соборної Української Соціалістичної Радянської Республіки**”.

Вибух аплодисментів став відповіддю чудовому майстрові, творцеві “Березоля"”.

Так ми проводжали революційний форпост української культури – "Березіль”[16].

У жовтні 1933 р. Леся Курбаса звільняють з посади директора і мистецького керівника “Березоля”. Він їде до Москви… І знаходить прихисток у Соломона Міхоелса в Московському державному єврейському театрі.

Такий рівень взаємин ключових постатей українського та єврейського театрів видається значно важливішим, ніж розгорнута років зо п’ять тому гостра полеміка між поважними вітчизняними театрознавцями: яку поставу запропонував Міхоелс Курбасу у своєму театрі? Шекспірівського “Короля Ліра” чи антифашистську п’єсу Вольфа “Стіну плачу”? У протоколі допиту Леся Курбаса після арешту в Москві читаємо, що це була п’єса Вольфа “Стіна плач”. Втім, слушно буде навести думку московських дослідників єврейського театру. У газеті “Культура” за 2006 р. Гаврило Заполянський опублікував статтю “Кожен жест – монолог” у якій передав свою розмову з артисткою Московського державного єврейського театру Марією Котляровою. У статті йшла мова про взаємовідносини Соломона Міхоелса і Леся Курбаса.

“Так уже склалося, – інформував читачів газети автор статті Г. Заполянський, – що на останніх Міхоелсівських читаннях (2005 р. – *І. М.*) не було єдиної,

[16] [Токарь Х.]. Как Киев провожал “Березіль” / Х. Т. // Київ: Театр-Музика-Кіно. – 1926. – № 25. – С. 4. *(Переклад з російської Любові Горбенко).*

яка на той жила у Москві, актриси театру Міхоелса – Марії Котлярової[17]. Після дискусії про концепцію постави (“Короля Ліра” – *І. М.*), що виникла на цих читаннях за доповіддю Вадима Гаєвського: Лесь Курбас чи Сергій Радлов, я зважився зателефонувати Марії Юхимівні, яка розповіла:

“Розкрию ситуацію, яка утворилася в 1933–1934 роки – напередодні “Ліра”.

Як відомо, прем’єра відбулася 10 лютого 1935 року.

До цього – від 9 жовтня до 26 грудня 1933 року – над спектаклем (в яких формах, встановити важко) розпочав роботу відомий український режисер Лесь Курбас, якого вигнали з його театру – “Березіль” і прийняли на роботу в Московський державний єврейський театр на посаду педагога театральної студії і постановника “Короля Ліра”. Арешт режисера перервав цю роботу.

У березні 1934 р. вже на чолі з режисером Сергієм Радловим була проведена перша репетиція за столом, і робота тривала близько року. Що залишилося від задуму Міхоелса – Курбаса і що нове було внесено до спектаклю за рік репетицій Радловим – визначити важко. Наскільки це принципово важливо? Важливо, очевидно, якщо пошуки й суперечки тривають. Справа в особливостях становлення одного з тих театральних стилів, який прийшов і на Україну і в найбільші московські театри зі шкіл Макса Рейнгардта та Ервіна Піскатора; як він розвинувся в “Березілі”, в Московському державному єврейському театрі”, “Габімі”, Театрі Всеволода Меєрхольда, які мав можливості і чи існує вірогідність їх розвитку сьогодні”[18].

Через кілька днів кореспондент Агентства єврейських новин (АЄН) А. Баскакова у тій же газеті “Культура” опублікувала відгук на матеріал Г. Заполянського. У своєму відгуку вона подала і розмову з автором попередньої публікації: “Рік тому на Міхоелсівських читаннях виникла гостра дискусія, присвячена найзнаменитішій поставі Міхоелса – “Король Лір”, – розповів автор статті Гаврило Заполянський. – Йшлося про те, наскільки Лесь Курбас міг вплинути на поставу “Ліра”. Питання, який великий цей вплив і чи міг Міхоелс прийняти концепцію Курбаса, досі залишається відкритим. Після того, як на Україні розігнали театр Курбаса “Березіль”, режисер вирушив до Москви.

Соломон Міхоелс надав Курбасові дах і роботу. Очевидці кажуть, що, оберігаючи Курбаса від репресій, Міхоелс не дозволяв йому з’являтися в театрі – всі його зустрічі з акторами і режисером (в роботі над “Королем Ліром” – *І. М.*) відбувалися поза стінами Московського державного єврейського театру. Проте 25 грудня 1933 року Леся Курбаса було заарештовано.

Лише через багато років стало відомо, що 3 листопада 1937 року його розстріляли. Курбас був величиною у театральному світі. Такою величиною, що

---

[17] Актриса Московського Державного єврейського театру Марія Котлярова померла у вересні 2008 р.

[18] Заполянский Г. Мария Котлярова: У Михоэлса каждый жест – монолог [Электронный ресурс] / Г. Заполянский // Культура. – 2006. – № 37 (21–27 сентяб.). – Режим доступа: http://new.kulturaportal.ru. – Название с экрана. *(Переклад з російської Любові Горбенко).*

його не зважилися заарештувати в Харкові. Він був дуже великим другом євреїв. Один із перших спектаклів, який поставив Курбас, називався "Євреї", з ним він об'їхав багато містечок Західної України.

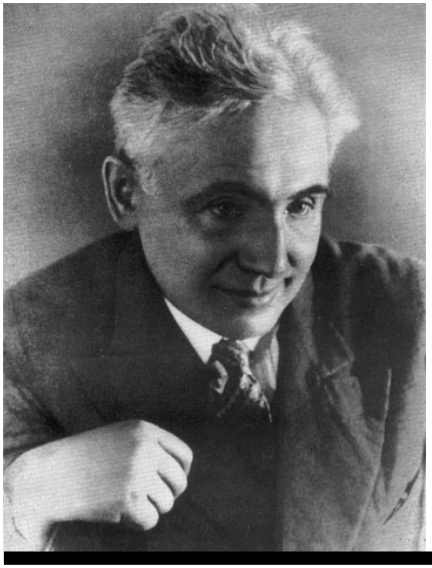
Він дуже любив Московський державний єврейський театр, не раз відвідував його спектаклі, зустрічався з Міхоелсом і Грановським. І якби я укладала енциклопедію "Друзі єврейського народу", то Лесь Курбас обов'язково зайняв би в ній гідне місце"[19].

* * *

З огляду на вищесказане, можна вважати, що єврейський елемент посідав певне місце в житті і творчості Леся Курбаса, а елемент української культури в його особі мав неабиякий вплив на становлення і розвиток тодішнього єврейського театру.

Протягом усього життя Лесь Курбас займав надзвичайно активну позицію у питаннях взаємовпливу та взаємозбагачення національних культур. Як митець, що набагато випередив свій час, Лесь Курбас не замикався у рамках вузьконаціональних традицій, завжди був відкритий для сприйняття найкращих надбань світової культури задля розвою та збагачення культури української.

[19] Баскакова А. "Культура" опубликовала статью о Михоэлсе [Электронный ресурс] / А. Баскакова // Агентство Еврейских Новостей. – 2006. – 28 сентяб. – Режим доступа: http://www.aen.ru. – Название с экрана. *(Переклад з російської Любові Горбенко).*



РОЗДІЛ IV

Лесь КУРБАС:
педагогіка
“Березоля”

Митець той,
що у відчуванні творчому сильніший від існуючих категорій.

Мистецтво – це та площина,
на котрій вершиться об'єднання всіх нас:
говорять до себе людські глибини,
дійсне наше «я»,
безвипадковість і різнорідність індивідуальностей життєвих.

Мистецтво не завжди зв'язано з святом і з відпочинком, а є (і мусить бути) важкою роботою, як добування вугілля у шахтах. Треба почути матеріал, урозуміти його, привчитися мислити його природою, привчитися відноситись до нього дійсно, як до станка. Тільки великі зосередження, тільки велике напруження, тільки велика впертість дасть те мистецтво, що повинно змінити в нашій культурі те, що воно єдине може змінити.

Лесь Курбас

Василь ВАСИЛЬКО

НАРОДНИЙ АРТИСТ УРСР О. С. КУРБАС (ПРО ПЕДАГОГІКУ)[1]

У травні 1921 року тодішній нарком освіти УРСР Гринько викликав Курбаса до Харкова і запропонував йому на базі свого колективу створити центральний театр. Олександр Степанович, захоплений цією ідеєю, не договорившись і не розв'язавши докладно організаційних та фінансових питань, припиняє діяльність Кийдрамте, і ми переїжджаємо до Харкова.

Приміщення для театру і для колективу не було. Усіх нас помістили в одній великій кімнаті – колишньому ресторані. До того ж сталося прикре розходження між тим, чого від нашого колективу сподівалися керівники Головмистецтва Наркомату освіти, і тим, що задумав Курбас. Від нього зажадали, щоб він поповнив свій колектив ще кількома кваліфікованими акторами та технічними цехами і створив у столиці республіки зразковий театр, використавши всі кращі постановки Кийдрамте. Проте наш діючий репертуар, в якому були такі шедеври, як "Макбет", "Цар Едіп", "Гайдамаки", "Ревізор", Курбас вважав даниною минулому і показувати його в новому театрі не хотів. Він мріяв про ще ніким не бачений театр-студію з новим, революційним репертуаром, створеним самим колективом театру.

Активно взявшись до студійної, експериментальної праці, Курбас більше ні про що не хотів і думати. Не міг він і назвати час, коли його театр відчинить двері перед глядачем. Дотації колектив не одержував, жодних заробітків не мав, безкоштовні обіди припинились, і актори почали продавати свої речі, шукати заробітку на стороні. Безгрошів'я, голодування, нарешті хвороби довели до того, що колектив розпався, і в липні 1921 року Олександр Степанович з дружиною та кількома молодими акторами повернувся до Білої Церкви.

В його щоденнику тих часів читаємо: "Ітак, харківська спроба працювати в теперішній час бадьорості й сподіванок завалилася. Тепер вертаємося голодними, розбитими на провінцію. Одначе вертаємося на ділі сильнішими, чим були коли-небудь у житті. Відходжу з широкої арени, але не назавжди. Коли не можна колективом, то можна працювати і з учнями, незалежними в існуванні". І трохи пізніше: "..."Військо" розпорошилося... Самі найменші не вірять мені, хоч і прикидаються, що вірять... А яка практична мета може бути зв'язана зі мною, коли я поранений і звестись не можу!".

---

[1] Друкується частина вступної статті В. Василька за : Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас / Василь Василько // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 12–26. *(Прим. ред.).*

Курбас тяжко переживав харківську поразку. Загострена чутливість до всього, що відбувається довкола, привела його до нової переоцінки цінностей. Твердо переконаний у своїй правоті, в тому, що зараз потрібен новий і змістом, і формою революційний театр, з новим гострополітичним репертуаром, Олександр Степанович прийшов до висновку, що для такого театру потрібний і зовсім новий актор. Вважаючи старше покоління своїх учнів (молодотеатрівців) "зараженим" звичними прийомами життєво-психологічного театру і тому непридатним для дальших творчих пошуків, Курбас вирішив почати все спочатку. Він набирає зовсім недосвідчену молодь і починає її виховувати на нових засадах своєї системи, що на той час уже склалася, хоч і неостаточно. Члени нового колективу жили комуною, впроголодь, але вчилися наполегливо й віддано.

Ті, що приходили в студії Курбаса, були здебільшого людьми з незакінченою середньою освітою, селянськими дітьми, які навіть до міста потрапили вперше в житті. Треба було мати гнучкість, винахідливість і талант педагога, щоб виховати з такого контингенту революційне покоління українських акторів.

Характерною рисою педагогічного обдарування Курбаса було те, що він виховував у кожному учні насамперед людину, пробуджував у ньому інтерес до пізнання світу, всіляко сприяв розширенню його кругозору.

Олександр Степанович говорив: "Актор мусить мати свою філософію, своє світовідчування. Без цього неможлива мистецька робота. Світ мусить існувати для митця як одність (єдність. – *В. В.*). Майстер тільки той, хто є такою людиною з певною одністю світогляду й світовідчування, з певною звичкою й здатністю сприймати речі в певній одності. Досягти такої досконалої сконцентрованості певного світогляду можна тільки переживши, багато пізнавши" (Л. Курбас. "Записи лекцій по системі". Стенограма).

І Курбас робив усе, щоб його учні опановували сучасний марксистсько-ленінський світогляд, були свідомими громадянами, культурними людьми з самостійним ставленням до життя, до мистецтва, виявляли творчу сміливість, ініціативу, винахідливість. Він дуже делікатно відводив учнів од помилок і збочень, ніколи нікого не висміював, не передражнював, як це часом роблять інші педагоги. Цінував у кожному самобутність і привчав до самостійного мислення, самостійної творчості, тобто пошуків нових форм, нових засобів відтворення дійсності.

На своїх лекціях Курбас часто робив відступи "на злобу дня" – з нагоди якоїсь мистецької події: виставки картин, прем'єри кінофільму, гастролей видатного актора, нової книжки. Радив ознайомитись і потім обов'язково розпитував учнів про їхні враження, а коли треба було – роз'яснював їм позитивні якості або хиби баченого чи прочитаного.

Курбас заохочував учнів жадібно вивчати життя, брати активну участь у боротьбі за Радянську владу, за побудову соціалізму:

"Ідучи в театр, людина шукає загострення свого почуття життя. Мистецтво має функцію загострити відчуття світу. Мистецтво міняє настрій людини. Воно виконує соціальну функцію настроювання споживача на певний лад, на

той чи інший світогляд в широкому розумінні... Для нас має вартість прикмета мистецтва – переробити світ, а не лише пізнавати його, – тільки таке мистецтво активістичне, діяльне" (Л. Курбас. "Записи лекцій по системі". Стенограма).

Мистецький твір, учив Олександр Степанович, не пасивна механічна копія життя, а творче, художнє відображення його засобами даного мистецтва. І доводив, що кожен справді художній твір є мистецьки зроблена річ, втілена в певну форму.

Я не берусь викладати Курбасову систему виховання актора в усій її повноті й послідовності – це справа спеціальної наукової розвідки. Мій виклад – лише фрагменти початкового періоду системи, яку Курбас увесь час розвивав і вдосконалював.

Педагогічними здібностями Курбас переважав усіх наших режисерів. Він виховав ціле покоління видатних українських акторів і режисерів, які стали окрасою наших театрів.

Одною з основних засад системи Курбаса було твердження, що актор-митець (суб'єкт) і зроблений ним образ (об'єкт) – це різні речі, що сучасний актор *не ототожнює себе з роллю, об'єктивізує її.* Сценічний твір – образ, утворений актором, хоч він і твориться його свідомістю, почуттями, нервами, голосом, рухами, темпераментом – *мусить бути об'єктивізований,* тобто існувати окремо як зроблений художній твір і не залежати від життєвих настроїв та переживань актора як людини. Олександр Степанович пояснював це так: "У противенстві до інших мистецтв, де головне – знайти себе самого, в театральному мистецтві якраз навпаки, праця відворотна: перш за все не бути самим собою, сховати своє внутрішнє й зовнішнє Я за вже готовою, даною нам автором, постаттю". Зроблену, зафіксовану партитуру ролі Курбас називав механізованою фактурою, розуміючи під "фактурою" сукупність умовних знаків, комбінованих так, щоб викликати у глядачів асоціації певної реальності.

Мистецький твір, у тому числі і створений актором образ, існує тоді, коли він втілений у чітку, зафіксовану форму. Вміння виявити своїм тілом, жестом, голосом, темпераментом у певній зробленій формі максимум не життєвих (натуралістичних) рефлексів, а глибоко внутрішніх нюансів і прагнень, – це і є об'єктивізація ролі.

Навчання з системи починалося з практичних *завдань на спостережливість, увагу, уяву.* Учень мав виконати завдання або, як ми тоді їх називали, мімодрами на прості фізичні дії без предмета: пришити ґудзика, нарубати дров, випити склянку чаю, запалити примус. На цьому вивчалися здібності актора до спостережень, уміння конкретно, достовірно відтворити життєвий факт.

Закон фіксації. І одразу ж режисер ставив перед учнем вимогу *вміти зафіксувати зроблене.*

Як відомо, фіксації легше піддаються фізичні дії, ніж психологічні, тому Олександр Степанович спочатку вимагав навчитися фіксувати зовнішню дію. Коли молодий актор опановував це, Курбас переходив з ним до фіксації внутрішньої дії шляхом знаходження знака, відповідного її суті. Цьому вмінню він

надавав великого значення, а відсутність його вважав за один з показників відсутності даних для сцени взагалі.

Приймаючи роботу, Олександр Степанович вимагав від учня повторити її кілька разів, і якщо робота не була зафіксована точно, Курбас не приймав її.

Обов'язково провадилося обговорення показаної мімодрами. Курбас ніколи не висловлювався першим, вимагаючи, щоб учні самі давали оцінки баченому. Таким чином, привчав їх до самостійного розуміння, до конкретного розбору критики і міг легше спостерігати їхнє зростання та виявляти індивідуальні нахили.

Театр має свої закони показу й сприймання сценічного твору. Як один з таких Курбас проголошував *закон виразності.* Щоб тисяча присутніх у театрі могла побачити жест, рух актора, його мімічний вираз, треба навчитися робити їх виразно, тобто більш підкреслено, ніж то буває в житті, вміти відбирати промовисті, виразні жести і користуватися ними.

Поряд із законом виразності у системі Курбаса стояв *закон ощадливості.* Порада "Мінімум засобів – максимум враження, впливу [на глядачів]" у театральному мистецтві діє беззастережно! Не можна засмічувати роботу зайвими рухами, треба відбирати лише конче необхідне, виразне, забувати про свої власні, індивідуальні рухи.

З техніки опанування рухів, жестів Олександр Степанович і починав навчання актора, бо вважав їх більш доступними для початківців. Для цього в майстернях (студіях) поряд з практикою сцени – так Курбас називав свої лекції з системи – було запроваджено ще ряд дисциплін, які мали розвинути культуру руху, пластичну виразність тіла. Це акробатика, пластика, ритміка, жонглювання, різні спортивні вправи.

Подальший етап навчання включав уже елемент психотехніки актора, а саме *закон сприймання світу,* якому Олександр Степанович надавав вирішального значення. Цей закон, учив Курбас, складається з трьох більш елементарних процесів: 1) сприйняття – тобто того, що почуто, побачено або відчуто (нюхом, дотиком, смаком); 2) усвідомлення – тобто оцінки, вирішення; 3) реакції дії – вчинком чи словом.

Закон сприймання був основоположним. Ставилися завдання (мімодрами) і окремо на усвідомлення. Більшість учнів хибувала на рефлекторність реакцій, пропускаючи в процесі сприйняття найцінніше, а саме – елемент усвідомлення, оцінки, вирішення.

У системі Курбаса були ще й такі закони:

Закон послідовності діяння. На сцені актор повинен робити все чітко, послідовно, доступно для сприймання глядача. Геть рефлекторність і хаотичність! Кожний рух на сцені має свій малюнок, свої знаки зупинок: коми, крапки, тире тощо. Як виняток, бувають і раптові реакції, але на сцені вони обов'язково психологічно насичені, свідомо зроблені актором.

Закон мотивації. Усе, що робить актор на сцені, має бути доцільним, виправданим логікою поведінки дійової особи, вмотивованим не лише психологіч-

но, але й фізіологічно. Жоден рух, жест, вчинок актора не повинен бути випадковим, а мати свою причину. Треба навчитися виявляти ці причини. Найважче розкрити рух думки на сцені. Це вершина майстерності психотехніки актора.

Закон перспективи. Інакше його можна назвати архітектонікою сценічного твору – чи то мімодрами, чи монолога, чи навіть цілої ролі. Суть його полягає в умінні розташувати матеріал за законом розвитку почуття, дії, думки, визначити ударні місця ролі або монолога (ікти), свідомо використовувати засоби виразності.

Закон ритмічності. Враження від роботи актора може бути сильнішим і слабшим, але обов'язково – безперервним! Це досягається ритмічністю виконання.

У ритмі немає пустоти, пауза – теж ритмічна величина. Малюнок ролі повинен мати ритмічну лінію, "переливатися" з виразу у вираз, як процес творчості, а не складатися механічно з набору акторських прийомів. На одній з лекцій Курбас запропонував навчитися "малювати клаптями", тобто своєрідними широкими мазками, знаходити зміст і мету кожного "клаптя", пов'язувати клапті між собою в ритмічному співвідношенні, підпорядковувати окрему деталь загальному, першорядному.

Закон контрастів, світлотіні. Кожне явище, характер, вчинок треба показувати в розвиткові, зміні, а це значить – у боротьбі протилежностей. Саме в цій боротьбі протилежностей – контрастів сили й слабості, тьми й світла, горя й радощів, висоти й глибини – виявляється динамічність дії. Потрібно навчитися компонувати свою роботу за контрастами, за протиставленнями.

Розвиваючи далі свою систему гри актора, Курбас твердив, що *для минулої епохи характерним було переживання,* а *для нашої – конструювання.* Переживання на сцені – це питання індивідуальності актора, більшої чи меншої "зараженості" тим, що він грає. Заперечуючи проти гри "нутром", Олександр Степанович не відкидав значення емоційності взагалі в театральному мистецтві. Проте він вважав, що емоції повинні бути "приборкані", бути лише елементом творчості, її засобом, барвою, а не основою.

Новий актор проводить свою роль за наперед наміченими, обдуманими, зафіксованими моментами виразу, які заміняють природні емоції. Глядачеві ж бо не цікаво, переживає актор насправді, коли грає роль, чи ні: важливо, як він діє, наскільки виразно демонструє створений ним образ. У процесі гри на сцені є лише хвилювання, піднесення від почуття відповідальності, подібне до хвилювання промовця за трибуною. "Нутро" актора – не джерело, а засіб творчості. "Не майстер той актор, в якого натура, його нутро, його індивідуальна звичка бере верх над тим образом, який повинен бути на сцені. Вся майстерність якраз у тому, щоб *ідею,* поставлену завданням твору, вивести, виявити в своєму матеріалі до кінця, побороти свій матеріал, підкорити певному завданню, а завдання це: певна ідея, певний образ" (Л. Курбас. "Практика сцени". 17. III. 1925 р.).

Однією з найцінніших рис системи Курбаса було те, що він з самого початку привчав студійця *самостійно працювати* над етюдом, над роллю. У перші місяці занять, коли той уже вмів бодай трохи володіти своїми рухами, йому ста-

вили завдання на мімодрами зі словами. Педагог давав чотири-шість слів, зовсім не пов'язаних між собою, і студієць повинен був сам скомпонувати сюжетний етюд, в якому кожне задане слово органічно виникало б з мімічної дії, було ніби кульмінацією того чи іншого куска етюда.

Подальшим етапом були вправи на виконання тієї самої мімодрами в різних ритмах. Курбас взагалі приділяв велику увагу *відчуттю ритму.* Він учив, що кожне явище може бути сприйняте в різних ритмах, що кожен факт у відношенні до іншого має свій об'єктивний ритм, тобто характерну для цього факту акцентованість. Ритм повинен просякати твір у цілому і кожну його частину як у часі, так і в просторі.

Значно пізніше починалися вправи на *працю з аксесуарами.* Виявилося, що учні не тільки не вміли поводитись з речами, мало їм відомими – мечем, списом, пенсне, шпагою, а й з більш звичними – віялом, сигарою, серпом. Актор мусив навчитися орудувати аксесуаром так, щоб предмет став засобом виявлення характеру, набрав символічного значення.

Коли студійці досягали певних наслідків у згаданій попередній роботі, Курбас з усією рішучістю ставив перед ними завдання опанувати багатогранну *майстерність слова на сцені,* сценічну мову: "Слово і звук – два надзвичайно важливих моменти у фактурі актора... Культура мови поруч з культурою жесту мусить стати в основу нашої роботи".

У ті роки дуже важко було розгорнути навчальну й тренувальну працю по лінії культури української сценічної мови. Насамперед бракувало педагогів. Два відомих знавці українського художнього слова – М. Старицька та Д. Ревуцький – були завантажені роботою в школах. Підручників з орфоепії, дикції майже не існувало. Єдина книга з цієї дисципліни – "Живе слово" Д. Ревуцького, що вийшла у 1920 році, розійшлась, і дістати її було неможливо. Крім того, в українській орфоепії тоді панувало цілковите безладдя. Те саме і з наголосами. Про логіку мови, словесну дію мало хто чув. Не раз у цих питаннях ми звертались навіть до Академії наук!

Практичні заняття з культури мови було доручено Л. Гаккебуш та професорові Й. Куніну, який виступив тоді зі своєю системою. І хоч вона не мала серед нас цілковитого визнання, все ж ми вирішили на практиці випробувати, які будуть творчі наслідки цього експерименту.

Про те, якого великого значення надавав Курбас справі художнього слова в театрі, свідчить той факт, що за його пропозицією на засіданні станції фіксації та систематизації досвіду 22 березня 1925 року було створено комісію з питань мови. До її складу ввійшли В. Чистякова, Р. Нещадименко, З. Пігулович, І. Стешенко та В. Василько (голова). Як консультанта з цих питань запросили представника Академії наук А. Ніковського. Відтоді в своїх постановках Курбас обов'язково розв'язував ту чи іншу проблему слова на сцені. Пошуки його були надзвичайно сміливі й плодотворні.

У заняттях з системи настав новий етап – праця над монологом. Тут уперше почалась аналітична робота над літературним твором – його змістом, архітек-

тонікою, місцем монолога в цілому творі, стилем автора. Вивчалося, яке відношення має монолог до ідеї п'єси, до наскрізної дії, для чого автор написав його, в чому полягає зміст і внутрішня дія монологу, на які дійові куски ми його поділяємо, як розуміємо і як тлумачимо.

Основній, організуючій думці (цільовій настанові), яка повинна пронизувати монолог, Курбас надавав великого значення. Учень, розкриваючи зміст, накреслював план монолога, розташування й взаємовідношення його частин, наголошені й ненаголошені куски, наростання і спади, кульмінацію, накреслював виражальні засоби, висоту тону, темп, силу звуку, мелодію (інтонаційну лінію), модуляції, емоційні забарвлення, ритмічний малюнок, пов'язував слово з жестом, рухом, безліч разів випробовував, нарешті, фіксував як певний свій твір.

Особливо стежив Олександр Степанович за органічним *поєднанням слова з рухом* їхньою взаємодією і взаємодоповненням, бо жест, рух виявляє не слово, а зміст, підтекст, і часом рух людини може мати зміст, протилежний словам.

Прихильник чіткої фіксації малюнка ролі Курбас не забував про акторське *вміння імпровізувати* на задану тему. Вправи з імпровізації спочатку провадились у вільній діалогічній формі. Іноді дозволялося імпровізувати на незадану тему під музику, але робити все обов'язково логічно, змістовно й у відповідному характері.

Іноді під час репетиції (особливо комедійних вистав) Олександр Степанович несподівано оголошував: "Актор Х. не вийшов на вихід, що ви будете робити? Імпровізуйте в образі, заданому вам автором і режисером". Такі вправи сприяли підвищенню професійної кваліфікації, розвивали вміння пристосовуватись до будь-яких обставин, виправляти несподівані "накладки", а в разі потреби і вставляти текст на злобу дня.

Курбас навчав акторів образно мислити. Він вважав, що той, хто не вміє так мислити, – не актор, не художник взагалі.

Одним із найплодотворніших, новітніх засад системи Курбаса був *метод перетворень.* Олександр Степанович казав, що перетворення – не його вигадка, що цей метод образного мислення існував у творчості давнього театру, але з часом, у гонитві за ілюзорністю, за натуралістичним копіюванням життя, його було втрачено.

Сучасний режисер революційного театру мислить цілком новими категоріями. Метод перетворень надає дійсності нового вигляду – нового щодо життєвих форм, до яких звик глядач. Лівий театр прекрасно розбирається в реалістичному методі відтворення життя, але не скочується до побутового театру, до ілюстрації дійсності, до пасивного побутописання. Для його творчості побут є не змістом, а матеріалом, і то лише остільки, оскільки він потрібний для виявлення певної ідеї.

Революційний театр у своїй творчості виходить із сьогоднішнього світосприймання глядачів. Сучасний глядач не стільки милується побутовими картинками, психологічними переживаннями, скільки тим, що за ними криється. Він дивиться в корінь явища, докопується до суті справи. Отже, і митці мусять навчитися бачити за побутовою поверхнею соціальну суть життя!

"Перетворення, – писав Курбас, – це основний стержень лівого театру останніх років. Само по собі воно є формула для театральних засобів, що розкриває виображувану дійсність у певній її суті (психологічній, соціальній і т. д.) і викликає у глядачів ту кількість асоціативних і взагалі психофізичних процесів, які підіймають тонус сприймання і є основою всякого театру. Це надзвичайно гнучкий у своїх можливостях метод, вповні відповідаючий науковому поглядові на мистецтво. Він ще не укладений в схеми відомих досі театральних термінів, хоч у лівому театрі він широко вживається" (Л. Курбас, ""Березіль" і питання фактури". ІМФЕ[2], ф. 42. папка 5).

Метод перетворення тому й зветься перетворенням, що він не наслідує звичних для глядача форм життя, не створює ілюзії дійсності, а так подає подію на сцені, виводить її в такому вигляді, в такій відмінності, в такому перетворенні, яке б викликало найбільшу кількість асоціативних та аперцептивних процесів і цим активізувало розуміння вистави.

Перетворення – це образне іносказання, часом метафора, перенесення; це образний вияв суті поняття, події засобами театрального мистецтва. Переживання перетворюють на дію, поняття – на образ, підсвідоме – на відчутне, видиме.

Курбас говорив: "Коли ми беремо якийсь факт із життя і замість того, щоб його подавати натуралістично, *переробляємо* його в певний еквівалент, цілком інший, суто театральний за формою, але той самий по суті, коли ми знаходимо для цього життєвого факту певний символ – то це і є *перетворення"*.

Перетворення є одним із методів посилення внутрішньої динаміки сценічного твору, активним чинником впливу на психіку та емоції. Через асоціацію за схожістю чи за контрастом воно викликає зовсім нові, свіжі процеси в сприйманні глядачів, пробуджує нові думки й переживання, а іноді й сильні реакції. І це не лише формальний метод мистецтва театру, а й особливий спосіб бачення світу. Прикладом такого бачення може бути творчість кінорежисера О. Довженка, який широко вживав цей метод.

Перетворення намагається у звичайному, звичному знайти новий, більш глибокий смисл і цим привернути до нього увагу або розкрити якусь ідею.

На думку Курбаса, метод перетворень – найбільш сучасний, передовий, бо у своїй основі він є не чим іншим, як тою самою великою технікою; це, по суті, формула інженерного порядку ("Практика сцени", № 3, 5.IV 1925 р., ІМФЕ, ф. 42, папка 20).

Справжнє художнє перетворення ніколи не може бути надуманим, раціоналістичним, а лише образно-емоційним і органічно виникати з розвитку дії на сцені: зі змісту п'єси, стосунків дійових осіб, характеру і режисерського плану постановки, творчої індивідуальності актора та його майстерності. Воно не повинно виявляти малу правду, побутову дрібницю, психологічний нюанс. Ні, перетворення – це засіб *поглиблення змісту*, засіб насичення ролі чи постановки великою правдою, засіб розкриття ідеї.

---

[2] ІМФЕ – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. *(Прим. ред.)*.

У режисурі, в мистецтві актора перетворення – це творчий акцент, а не звичайне перебільшення. Коли режисер, актор бере якийсь дійсний факт, життєве явище або фізичну дію і загострює їх, театрально перебільшує, – це ще не буде перетворенням. Підкреслені на сцені життєві форми – це одне, а сценічні форми для виявлення суті життєвих явищ – зовсім інше.

Кожного разу перетворення має бути творчою знахідкою, відкриттям нової думки в роботі над постановкою чи роллю, а не вигаданою прикрасою твору. Це, однак, не означає, що вся постановка або роль повинна складатися з суцільних перетворень. До засобу перетворень слід удаватися тоді, коли треба щось узагальнити, підкреслити, наголосити.

Разом з ідеологічною еволюцією Курбаса та його учнів еволюціонував і метод перетворень. Естетичний момент перших спроб скоро поступився місцем психологічному, потім рефлексологічному і, нарешті, соціологічному.

За визначенням Курбаса, перетворення у русі бувають: ілюстративні, ірреальні, психологічні, стилізовані, ритмізовані, символічні, образні, дійові й образно-дійові. Деякі ілюстративні перетворення вже стали штампами в режисурі: сльози – дощ, думки – хмари, хвилювання – море хвилюється, презирство – свист.

Історія курбасівських перетворень почалася з вірша “І небо невмите” у “Шевченківській виставі” 1919 року. У цьому творі Шевченко говорить про свої переживання на засланні. Поетичним метафорам поета Курбас знайшов чудові театральні відповідники в ілюстративних перетвореннях. Зміст і настрій вірша передавалися суто естетичними засобами. На сцені не було ні моря, ні хмар, ні очерету. Лише п’ять-шість акторів у широких шатах зі звичайного грубого полотна, які до самих п’ят покривали їхні постаті. На головах – перуки “пейзан” з довгим волоссям, колір якого зливався з кольором убрання акторів. Індивідуальні й групові рухи виконавців у поєднанні зі словами поета викликали у глядачів потрібні асоціації – то “заспаних хвиль”, то вибуху протесту: “чи довго буде ще мені...”

Цей епізод у творчості Курбаса був тим зерном, з якого потім виріс принцип побудови “Десяти слів поета” в його постановці “Гайдамаків”.

У виставі “Газ” Кайзера шляхом дуже складної ритмопластичної композиції постатей акторів було створено враження діючої машини. На сцені не було ні маховиків, ні підойм, люди залишалися людьми-робітниками газового заводу, але те, що вони робили, асоціювалося у глядачів з роботою велетенської машини. Це було театральне перетворення, яке не претендувало на копіювання життя, але справляло враження реальності. Це був умовний символ, поданий засобами театру.

Одна з кращих композицій у цьому плані – сцена вибуху газу. Досконало оперуючи великою масою людей, режисер буквально в одну мить (вибух!) створював складну композицію з людських тіл, яка своїм виглядом нагадувала піраміду. Розкидані по всій сцені окремі людські постаті поруч з цією пірамідою справляли величезне враження на глядачів. Так умовними засобами було передано катастрофу на заводі.

Пізніше Олександр Степанович з властивою йому самокритичністю відмовився від таких ірреальних перетворень і вже ніколи не звертався до них у своїй творчості, бо прийшов до висновку, що далі йти в такому напрямку не можна. Він казав, що ця піраміда стала переломним пунктом у його художньому світогляді.

Усе своє життя Курбас шукав нових засобів для відображення на сцені глибокого змісту соціалістичної епохи, але ніколи не був догматиком-консерватором. Зробивши певний експеримент, він детально аналізував його наслідки й лише тоді вирішував, чи приймати цей засіб на озброєння своїх учнів і послідовників, чи відкинути геть.

У своїй експериментальній праці він випробував багато різних перетворень і далеко не всі з них прийняв до вжитку. Він писав: "...Дві третини з них не потрібні для актора. Актор може їх знати, але не потребує вміти. Всю увагу треба звернути на перетворення дійові". І вже у наступній своїй постановці "Джіммі Гіґґінс" продемонстрував зразки образно-дійових перетворень.

Сам початок вистави був класичним образно-дійовим перетворенням, яке розкривало міжнародну політичну атмосферу напередодні світової війни 1914–1918 рр. Імперіалістичні держави були персоніфіковані в акторах, одягнутих у фрачні та сюртучні трійки й циліндри. Через плече у кожного – стрічка кольору національного прапора відповідної держави. Сиділи актори за окремими трибунами з щоглами, сполученими телеграфним дротом. На сцені було темно. Коли якась "держава" починала говорити, місцевим захованим світлом освітлювалася постать актора, який ніби зігнувся над телеграфним апаратом. Проголошуючи свій текст, скажімо, "Говорить Англія...", актор вистукував по бильцях станка за принципом азбуки Морзе. Освітлювалась постать Німеччини – і глядачі чули: "Тут німецька біржа...". Далі між цими "державами" починалася суперечка за право володіти колоніями.

Потроху в суперечку між Англією і Німеччиною включалися й інші "держави", зчинялася сварка. "Держави" гризлися, мов собаки, цокотіли "телеграфи", гриміло залізо. "Держави" оголошували одна одній війну, співали свої національні гімни.

Ще цікавішим перетворенням був фінал трагедії Шекспіра "Макбет". Настромлену на спис голову забитого Макбета виносив його убивця Макдуф, виголошуючи славу новому королеві Малькольму. Лунали звуки органа, на сцені з'являвся Єпископ (Бучма), який ніс корону. Малькольм ставав перед ним навколішки, і Єпископ коронував нового короля, говорячи: "Нєсть власті, аще не від Бога". Малькольм з короною на голові підводився, відходив набік. На нього нападав новий претендент на престол, убивав його мечем, забирав корону, підходив до Єпископа, ставав навколішки, і Єпископ таким же спокійним тоном, коронуючи вбивцю, знову промовляв: "Нєсть власті, аще не від Бога". Підводився новий король – і з ним те саме проробляв ще один претендент на престол... На цьому вистава кінчалася.

Так постановник шекспірівської п'єси Курбас образно перетворив ідею підступності, честолюбства, боротьби за владу.

Просторові, образні та образно-дійові перетворення витримали іспит у творчій лабораторії і стали одними з широко вживаних прийомів системи Курбаса.

Дуже цікавила Курбаса проблема сприймання вистави глядачем. Він учив: "Ніколи, ні на хвилину не забувай, що... поза сприйманням глядачів вистава не існує".

Для Олександра Степановича не існувало поняття глядача взагалі, він підходив до нього диференційовано, тому й запровадив у театрі систематичне вивчення реакції глядачів на вистави, складу аудиторії, мистецьких уподобань окремих класів і соціальних прошарків. Глядачам роздавалися спеціальні анкети, відповіді на запитання ретельно аналізувалися. Курбас любив сам сидіти серед глядачів і спостерігати їхню реакцію.

Багато уваги приділяв він питанню навантаження психіки глядачів, характерові впливу на них кожного дійового куска вистави, вмінню актора свідомо володіти емоціями й думками аудиторії. Звідси постає питання характеру спілкування актора з глядачами – одне з кардинальних у праці актора й режисера. Кому і як адресований спектакль? Чи актор впливає на глядачів безпосередньо, чи через художній образ? Розв'язуючи це питання, Курбас висунув *учення про театр акцентованого вияву і театр акцентованого впливу.* За його словами, "театр вияву – це МХАТ, театр впливу – це італійська комедія дель арте".

У театрі акцентованого вияву першорядну роль відіграє закон життєвої правдоподібності. Цей театр цікавиться мотивами, причинами, зв'язком вчинків дійових осіб, діалектикою розвитку образу, суперечностями стосунків, найдосконаліше виявляє побутові деталі. Такий метод потребує концентрованої подачі дії, ситуації, характеру, намагається виявляти загальне в одиничному, висуває на перший план драматурга й актора. Глядач у цьому театрі дивиться, спостерігає.

Театр вияву дотримується принципу "четвертої стіни", його спектаклі звернені насамперед до персонажів, тобто глядачі йдуть не в театр, а, як висловився К. С. Станіславський, у гості до "трьох сестер". Тут усе як у житті: актори й режисери намагаються копіювати дійсність, створити ілюзію її.

Об'єктом свого діяння театр вияву має цілий психічний комплекс глядача, діє через художній образ. Це театр пропаганди.

У театрі акцентованого впливу спектакль звернений до глядачів. В ім'я виявлення великої соціальної чи політичної правди цей театр дозволяє собі відходити від звичних норм життєвої правдоподібності. Як відомо, ще О. С. Пушкін ставив під сумнів вирішальну роль правдоподібності. Він писав: "Правдоподібність усе ще вважається головною умовою драматичного мистецтва. А що коли вам доведуть, що і сама суть драматичного мистецтва виключає правдоподібність!"

У театрі впливу вистава побудована одверто на публіку. Його режисери часом виносять дію в глядний зал, намагаються залучити глядачів до безпосередньої участі у виставі. Цей театр полюбляє прийоми публіцистичні. За об'єкт свого впливу він обирає окремі сторони психіки глядача, вибирає поодинокі засоби впливу на нього, ставить перед собою поодинокі завдання. Часто актор "виходить з образу", звертаючись прямо до публіки. Це театр агітації.

У театрі впливу ніхто не збирається доводити, що на сцені – копія життя. Навпаки, багатьма прийомами дають знати глядачеві, що він у театрі, що на сцені діють актори – майстри своєї справи, які художніми, театральними засобами відтворюють життя. Мізансцени компонуються так, щоб найкраще використати актора в усіх його можливостях.

Для театру впливу характерні жанри агітки, детективу, видовища, бурлеску. На першому місці тут режисер.

Наведу класичний приклад.

Вахтанговська постановка "Принцеси Турандот" – яскравий зразок театру впливу, постановка Станіславського "Гаряче серце" – зразок театру вияву. Обидва спектаклі поставлені в 20-х роках нашої доби, обидва вони комедійні, в обох використано принципи системи Станіславського, і все ж вони різні своїм спрямуванням: перший спрямовано на глядачів, другий – на партнерів.

Як нема у природі чистого театру переживання і чистого театру удавання, так само нема в чистому вигляді театру вияву і театру впливу. І все ж такий поділ має глибоко принципове значення. Питання полягає в різних методах побудови сценічного твору: що домінує у певній виставі, яка психотехніка переважає в її композиції, які елементи наголошуються в грі актора і насамперед у його спілкуванні з глядачами?

Подальшим етапом розвитку системи Курбаса була проблема *просторового та часового планів* у творчості режисера й актора. В Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР зберігається невеличкий рукопис, що має заголовок: "Матеріали до теорії просторової наголошеності і реальності на сцені". Дев'ять сторінок його написані рукою самого Олександра Степановича. Ці невеличкі за обсягом нотатки про задум і будування сценічного акту в просторових категоріях фактично містять у собі цілий новий етап дальшого розвитку мистецтва режисера й актора.

Вправи на опанування просторового плану провадились частково в студії театру. Елементи його вже були в деяких останніх постановках Курбаса.

У березні 1922 року О. С. Курбас заснував у Києві театральну майстерню (студію) "Березіль", яка незабаром розрослася в Мистецьке об'єднання "Березіль" (МОБ). До складу його входило п'ять театральних майстерень, дві з них – на периферії: у Білій Церкві та Борисполі.

Поруч з майстернями працювало щось із десяток станцій (комісій), які розробляли багато проблем, пов'язаних з мистецтвом нового радянського театру.

На відміну від колишнього Молодого театру, що розглядав свою мистецьку діяльність автономно, саму в собі, Мистецьке об'єднання "Березіль", як проголошував його статут, це – "...громадська організація, просякнута класовою ідеологією пролетаріату; в своїй тактиці координується з комуністичною партією, працює в царині радянського будівництва засобами мистецтва й споріднених з ним ділянок; базуючись у своїй роботі на підвалинах марксизму-ленінізму, бореться за здійснення ідей соціальної революції, зокрема за комуністичну культуру" (журн. "Червоний шлях", 1927, № 7–8).

Курбас розумів, що поки не будуть виховані радянські кадри режисерів, розвиток революційного українського театру відбуватиметься дуже уповільнено, і 4 березня 1923 року він заснував першу в Україні режисерську лабораторію, що ставила такі завдання:

а) бути школою нових режисерів для революційних театрів України;

б) бути експериментальним центром, в якому майбутні режисери могли б робити свої перші індивідуальні спроби;

в) провадити теоретичні розробки з питань режисури й системи гри акторів, які виникають у практиці радянського театру; заснувати основу науки про театр на принципах марксизму.

До складу першого набору режисерської лабораторії під керівництвом О. С. Курбаса ввійшли: С. Бондарчук, В. Василько, П. Долина, В. Затворницький, Г. Ігнатович, Ф. Лопатинський і Й. Шевченко; до складу другого – Я. Бортник, Г. Воловик, І. Крига, П. Кудрицький, З. Пігулович, Б. Тягно, Х. Шмаїн; третього – К. Діхтяренко, Й. Гірняк, Магат, В. Онацька, В. Чистякова; четвертого – Б. Балабан, В. Воронов, Л. Дубовик, В. Скляренко, М. Верхацький.

Навчання в режисерській лабораторії з майстерності режисури мало практичний характер і ділилося на такі етапи:

1. Робота режисера над п'єсою – дійовий аналіз, п'єса і життя, наукові дані, твори суміжних мистецтв на цю тему, екскурсії та виношування режисерського задуму.

2. Визначення цільового спрямування постановки. Ідея п'єси й ідея постановки. Тлумачення режисера. Створення задуму.

3. Образне вирішення (образ вистави в цілому, образ кожної дії, епізоду, персонажа).

4. Ритмічне вирішення постановки. Розташування дії в часі.

5. Робота режисера з художником. Принцип оформлення. План постановки. Кількість місць дії. Розташування дії в просторі.

6. Робота режисера з композитором. Роль і місце музики в постановці. Співи, танці, пантоміми в супроводі музики.

7. Просторове вирішення постановки (схема планіровки).

8. Тональне вирішення. Характер голосоведения акторів. Шумові ефекти.

9. Режисерський план. Партитура постановки.

10. Підбір виконавців.

11. Праця з акторами. Взаємозбагачення.

12. Масові сцени.

13. Робота з технічними цехами.

14. Композиція постановки у синтезі всіх компонентів.

15. Генеральні репетиції.

16. Перевірка на глядачеві. Врахування реакції глядачів. Хронометраж вистави. Доробки. Остаточна редакція.

Курбас заперечував театр як ілюстрацію драматичної літератури. У своїй творчій практиці він дотримувався того погляду, що театральне мистецтво є самостійним, а не похідним від драматургії.

Виховання режисерів Олександр Степанович починав з вироблення в них "драматургічної хватки" – здатності зрозуміти не тільки світогляд автора, ідею твору, його цілеспрямованість, громадську доцільність, але й художню самобутність автора, манеру письма, поетику твору, жанр.

Від майбутніх режисерів Курбас вимагав майстерності аналізу драми не лише в її дійовому аспекті, в її сценічних можливостях, але й з погляду впливу її на психіку й емоції, можливості організувати через цю виставу розум, почуття і волю глядачів у потрібному напрямку, настроїти їх на потрібний сучасності життєвий тонус.

Усе це треба було робити засобами театру, не змінюючи тексту. Але коли без редагування тексту неможливо досягти бажаного наслідку, режисер має право йти далі. Таке було у практиці самого Олександра Степановича, коли він працював над постановками "Гайдамаків", "Жовтня", "Руру", "Джіммі Гіґґінса", "Прологу".

"Зараз (початок 20-х років. – *В. В.*), коли ми ще не маємо досвідчених талановитих радянських драматургів та високоякісних п'єс, – говорив Курбас, – коли ми не маємо таких акторів-майстрів, які вміли в старі дореволюційні часи на посередньому драматургічному матеріалі самі творити цікаві сценічні образи і фактично ставали співавторами таких драматургів, вирішальна роль у творчому процесі театру належить режисерові. Звичайно, політично грамотному, талановитому, досвідченому режисерові.

Справжній режисер – майстер своєї справи – завжди не лише організатор, але й інтерпретатор. Режисер інтерпретує не лише життя, а й автора, який є також частиною життя. В разі розходження режисера з автором він має право і повинен п'єсу зредагувати, виправити, довести до потрібного саме сьогодні звучання. В такому випадку допустимі скорочення, перестановки дійових акцентів, перетрактовка характерів і сценічних ситуацій, додатки у вигляді режисерських інтермедій, прологів та епілогів. Режисер, у крайньому разі, може змінити навіть ідею твору, коли вона, на його думку, не відповідає сучасному світогляду чи просто незрозуміла нашому, сьогоднішньому глядачеві.

Ідея п'єси й ідея постановки – не одне і те саме. Від того, як зрозуміє режисер п'єсу, як її буде інтерпретувати з акторами, ідея постановки може бути відмінною від ідеї драматурга. Це трапляється не лише з п'єсами класичними, а й з творами сучасних драматургів. У театрі "Березіль" Курбас особисто здійснив такі постановки: у Києві – "Жовтень" (7.XI.1922), "Рур" (24.11.1923.), "Протигази" (3.IV.1924), "Газ" (27.IV.1923), "Джіммі Гіґґінс" (20.XI.1923), "Гайдамаки" (відновлено 11.III.1924 р.), "Макбет" (l.IV.1924 р.), "Напередодні" (20.XII.1925); у Харкові – "Золоте черево" (16.IX.1926), "Пролог" (20.I.1927), "Жовтневий огляд" (11.XI.1927), "Народний Малахій" (31.III.1928), "Мина Мазайло" (18. IV.1929), "Диктатура" (31.V.1930), "Народження Велетня" (1.X.1931), "Маклена Граса" (24.IX.1933).

Ірина ВОЛИЦЬКА-ЗУБКО

КУРБАСОВА ДЕФІНІЦІЯ ТВОРЧОСТІ АКТОРА[1]

Частина 1. КАТЕГОРІЯ “ТРИВАННЯ”

1921 року Лесь Курбас у щоденнику занотував: “Митець той, що у відчуванні творчому сильніший від існуючих категорій”[2]. Утім, більша частина щоденникових записів (і не лише щоденникових) свідчить про інтенсивну внутрішню працю режисера, спрямовану якраз на пошук категорій, котрі зробили б сильнішим митця саме у творчому відчуванні, а також склали б надійний інструментарій, свідомо застосовуваний актором у роботі над роллю. У результаті Л. Курбасові вдалося виробити цілу систему понять, які викристалізувалися у стрункy дефініцію акторської творчості, що була сформульована в одній з режисерських лекцій 1925 року і складалася з двох частин. “Актор – це людина: 1) що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі; 2) уміння винаходити і демонструвати в матеріалі – в людині (в собі самому) та в іншому матеріалі театру – символи для передачі зображуваної реальності”[3].

З того часу і до самого кінця своєї театрально-педагогічної діяльності ця дефініція Л. Курбасом щоразу пояснювалася, розшифровувалася, уточнювалася, перевірялася і... залишалася незмінною. Режисер зумів одразу викласти у сконденсованому вигляді надзвичайно містку, всеохопну і цілісну формулу, де немає жодного випадково вжитого слова, де кожен вираз чи сегмент є актуальним концептом власної театральної системи й методології акторської творчості. Зрештою, про це говорив і сам Л. Курбас, наголошуючи, що у викладеній ним дефініції “у великій мірі міститься весь стиль нашого театру”, а “також вказівка, як актор має працювати над роллю”[4].

Науковою рефлексією Курбасової дефініції творчості актора театрознавство займається поки що мало. Говорячи про її витоки, ми цілком справедливо

---

[1] Друкується за: Волицька І. Курбасова дефініція творчості актора і категорія “тривання” / Ірина Волицька // Курбасівські читання : наук. вісн. / Держ. центр театр. мистецтва імені Леся Курбаса ; [редкол.: Неллі Корнієнко (голова) та ін.]. – Київ, 2007. – № 2 : До 120-річчя від дня народження Леся Курбаса: історія, теорія, критика. – С. 82–93. *(Прим. ред.)*.

[2] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 57.

[3] Там само. – С. 74.

[4] Там само.

згадуємо Рудольфа Штайнера, Еміля Жака-Далькроза, живопис "від Сезана до Пікассо", учення, мистецтво й духовно-тілесні практики Сходу, недооцінюючи водночас те, що лежить, здавалося б, на самісінькій поверхні – філософію Анрі Берґсона з її основоположною теорією "тривання", яка стала також наріжною і для методології акторської творчості, розробленої українським режисером.

У сформульованій дефініції поняттю "тривання" режисер надавав принципового значення, а тому й не втомлювався пояснювати і повторювати своїм учням: "Що ж передбачає ця сама здатність до тривання? Тут вказівка для кожного з вас щодо методу роботи"[5]. Більше того, з часом у "здатності до тривання" Л. Курбас схильний був бачити не тільки засадну передумову сучасного актора і нових принципів гри, а й основний закон творчості як такої, і потерпав, що на початках "не всі товариші ясно уявили, зрозуміли далекосяжність цього окреслення і його особливу незв'язаність з якимсь визначеним стилем"[6]. Наповнюючи своє окреслення загальнометодологічним змістом, Л. Курбас акцентував: "Слово "тривання", яке там ужито, стосується всієї дефініції актора <…>. Ця дефініція стосується актора взагалі, від самих початків, де театр почав кристалізуватись, аж до методів наших часів. Різниця в тому, де лежить акцент, де кінчається підготовчий, творчий момент, а де починається виконання, здійснення матеріалу"[7]. Іншими словами, у театральній системі митця "тривання" несло в собі глибоко концептуальний сенс. А свідоме використання режисером саме цієї лексеми і жодної іншої (скажімо "існування), "проживання" тощо) природно відсилає дослідника до берґсонівської категорії "durée", спонукаючи до осмислення зв'язків Курбасової дефініції акторської творчості з постулатами французького філософа – зв'язків, які бачаться цілком органічними.

Л. Курбас цікавився теоріями А. Берґсона від самого початку своєї творчої діяльності. Ранні Курбасові статті, його режисерський щоденник містять відкриті й приховані посилання на А. Берґсона і свідчать про те, що український митець завжди поділяв фундаментальні ідеї французького мислителя. Зокрема, у "Слові перекладача" до книги Віктора Обюртена "Мистецтво вмирає" (1918) Л. Курбас підкреслював, що поява "Берґсона у філософії, з його обороною метафізики і зворотом до інтуїції", де "чистому розумові цим ще раз сказано: не по силах тобі самому"[8], є своєчасною і вкрай важливою для модерної епохи. Пафос людської цілісності, який пронизує студійовані режисером твори А. Берґсона, пошук "третього шляху" в подоланні "вульгарного дуалізму" духу й плоті, свідомості та матерії, а у зв'язку з цим також обґрунтування особливої ролі тіла в процесі пізнання й творення образів, – усе це стало вихідними засадами і для Курбасового "Театрального листа" (1918) з його концепцією нового актора, "розумного арлекіна"[9].

---

[5] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 76

[6] Там само. – С. 211.

[7] Там само.

[8] Там само. – С. 20.

[9] Волицька І. Курбас: погляд на тіло (на матеріалі теоретично-публіцистичних ста-

Про неослабну увагу до поглядів французького філософа говорять також Курбасові щоденникові записи 1922 року. (Від 19 серпня: "По Берґсону, душевні явища проникають одне одного. У Розуму – вони непроникні"[10]. Від 20 серпня: "Мистецтво – це: засобами розміру, ритму і т. д. добитися у іншого активності в напрямку інтуїтивного схоплення і пережиття речі, вираженої в символі, якою вона є в суті – в космічному, якою вона в нас"[11]. Від 10 вересня: "Думаю всі класичні твори не механізми, а організми. Різниця в живлящій струї, в біологічному (теж організмі). Це натхнення, що просвічує крізь твір. Механізм – завжди механізм"[12].) Загалом же, теоретично-публіцистична спадщина режисера переконує в тому, що Л. Курбас мислив берґсонівськими поняттями навіть у ті роки, коли змушений був послуговуватися переважно марксистсько-ленінською фразеологією. Таким чином, в осмисленні категорії "тривання" Л. Курбаса йдеться, зрозуміло, не про випадковий понятійний збіг і не про формальне запозичення терміна, а про усвідомлено-творче методологічне застосування режисером ключової ідеї філософії А. Берґсона.

У зв'язку з цим треба відзначити вельми суттєву, на наш погляд, річ. Французький термін "durée" українською мовою можна перекласти як "тривалість", аналогічно до російської – "длительность". Однак у російських коментарях до праць А. Берґсона слушно зауважується, що такий переклад не зовсім вдалий, доречніше було б ужити слово "дление", оскільки сам філософ постійно наголошував, що його поняття – це не є щось стале й незмінне, навпаки, воно позначає одночасно і цілісність, і принципову незавершеність процесу[13]. Отож, Курбасове "тривання" – смислово точний відповідник берґсонівському "durée", що вказує на тонке розуміння режисером суті явища, яке, крім усього іншого, у французького мислителя (як і у Л. Курбаса) пов'язувалося не з кількісними, а з якісними й ціннісними характеристиками. (Одна справа, коли ми кажемо, до прикладу, що тривалість життя людини становить певну кількість років, і зовсім інша, коли говоримо, що все життя людини – це, за висловом Л. Курбаса, "тривання на високому"[14].)

Згідно з А. Берґсоном, "як Всесвіт загалом, так і кожна окремо взята свідома істота, – живий організм є чимось таким, що триває"[15]. Часовість, цілісність

тей періоду Молодого театру) / Ірина Волицька // Курбасівські читання : наук. вісн. / Держ. центр театр. мистецтва імені Леся Курбаса ; [редкол.: Неллі Корнієнко (голова) та ін.]. – Київ, 2006. – № 1 : Театр: континуум, коди, парадокси інтерпретації. – С. 103–110.

[10] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 59.

[11] Там само.

[12] Там само.

[13] Берґсон А. Собрание сочинений : в 4 т. / Анри Берґсон. – Москва : Московский клуб, 1992. – Т. 1 : Опыт о непосредственных даных сознания. Материя и память. – С. 16.

[14] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 63.

[15] Берґсон А. Творческая эволюция / Анри Берґсон ; пер. с фр. В. А. Флеровой. – Москва : Кучково поле, 2006. – С. 51.

і динамізм – визначальні аспекти процесу тривання, що лежить в основі людського буття, в основі життєвого потоку як неподільного творчого плину, котрий вбирає в себе минуле і несе його в майбутнє. Вихідною позицією А. Берґсона в цьому сенсі стала, як відомо, ідея психологічного, суб'єктивного часу, часу свідомості (головними характеристиками якого є неподільність і цілісність), в якому неможливо відділити окремі моменти. За образним висловлюванням французького філософа, це "безперервна мелодія внутрішнього життя, що неподільно простягається від початку до кінця нашого свідомого існування"[16]. Тривання передбачає постійне взаємопроникнення минулого й теперішнього, різних станів свідомості, систематичне творення нових форм, становлення, свободу. А. Берґсон розглядав тривання як у психологічному ("безпосередні дані свідомості"), так і в онтологічному плані ("творча еволюція"). Тривання – це сказано не тільки щодо людської свідомості; весь "Всесвіт триває"[17] у єдності розмаїтих взаємопроникних ритмів і різних рівнів реальності.

Принцип цілісності у сприйнятті світу, людини і всього живого – непорушний теоретичний постулат А. Берґсона. Цей же принцип став підвалиною і Курбасового "закону сприйняття світу", основоположного в системі акторського виховання.

Принагідно зауважимо, що у передмові до першої збірки спогадів про Л. Курбаса (1969) Василь Василько, згідно з власним розумінням, писав: "Цей закон, учив Курбас, складається з трьох більш елементарних процесів: 1) сприйняття – тобто того, що почуто, побачено або відчуто (нюхом, дотиком, смаком); 2) усвідомлення – тобто оцінки, вирішення; 3) реакції дії – вчинком чи словом"[18]. Таке формулювання перекочовує і до сучасних видань[19], хоча цілком очевидно, що В. Василько окреслив радше психологічний перебіг, уже похідну стадію, а не сам закон, який у Курбасових лекціях з практики сцени розкривається абсолютно прозоро й полягає, в першу чергу, у сприйнятті світу як єдиного цілого.

Л. Курбас наполягав, що "березільська" система виховання митця прагне "поставити актора в становище людини, яка знає світ" і для якої "світ є певною диференційованою цінністю", "світ є єдністю, в якій вона вміє розбиратись"[20]. Без цього, переконував режисер, мистецька робота неможлива.

"Світ мусить існувати для митця як єдність. Митець мусить уміти класифікувати світ у своїй уяві і знову ввести його під одну загальну схему (єдність)"[21]. Здатність актора до такого сприйняття світу Л. Курбас ставив вище від техніч-

---

[16] Берґсон А. Собрание сочинений : в 4 т. / Анри Берґсон. – Москва : Московский клуб, 1992. – Т. 1 : Опыт о непосредственных даных сознания. Материя и память. – С. 17.

[17] Берґсон А. Творческая эволюция / Анри Берґсон ; пер. с фр. В. А. Флеровой. – Москва : Кучково поле, 2006. – С. 46.

[18] Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас / Василь Василько // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1959. – С. 15.

[19] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 840.

[20] Там само. – С. 234.

[21] Там само.

них навичок чи вправності, оскільки вважав, що "без цієї основної філософії саме вміння нічого не може дати"[22]. І навпаки, "людина, що вміє охопити світ, ніколи не помиляється, який би план вона не взяла, бо їй знайоме переживання активної згоди поміж єдністю та різноманітністю світу; їй знайоме почуття ритму; вона пізнала і знайшла світ", а "вміючи переживати ритм трамваю, коняки у всесвітній системі, зіткнувшись із театром Шекспіра, вона так само досконало (суб'єктивно) переживе його ритм". Митець той, підсумовував Л. Курбас, хто має "здатність сприймати речі в певній єдності"[23]. Отже, у спроможності цілісно осягати світ, драматичний твір, роль, пошукуваний образ – і розкривається, на думку митця, зміст "здатності до тривання" як початкової умови акторської творчості.

Логічно було б сформулювати й наступний принцип системи акторського виховання Л. Курбаса, який мусив би виглядати як "закон інтуїтивного схоплення цілого", що дає можливість в єдиному безпосередньому акті проникнути в саму суть речей. "Наше тривання дано нам безпосередньо в інтуїції", – стверджував А. Берґсон[24]; і український режисер солідаризувався із французьким філософом у тому, що світ як динамічна цілісність і неподільна множинність осягається насамперед інтуїтивно. Інтелектуальні методи пізнання потребують розчленування явищ свідомості та життя, вони звернені на частковості, а тому й не здатні охопити абсолюту, в той час як "існує одна дійсність, яку всі розуміємо зсередини, розуміємо інтуїтивно, а не аналітично"[25]. Втім, одна справа поділяти цей постулат на епістемологічному рівні, і зовсім інша – впроваджувати як методологічну засаду акторського творення. В берґсонівській ідеї інтуїції як первинного способу осягнення цілого режисер усвідомив практичну доцільність і продуктивність.

У Курбасовій акторській методології "тривання в наміченому уявою ритмі" розмежовується на окремі стадії. Режисер увиразнював: "Робота актора має свої два періоди під час творення образу: 1) інтуїтивне схоплення уявою; 2) свідоме комбінування уявлених ритмів"[26]. Іншими словами, у творчій діяльності актор бере на озброєння дві процедури – інтуїтивне сприйняття й інтелектуальний аналіз, причому інтуїція – відправна точка, перший етап мистецького процесу.

Разом з тим, в методологію акторської творчості Л. Курбас увів зовсім інше трактування інтуїції, аніж те, яке асоціювалося з актором старого типу й пов'язувалося з грою "нутром", неконтрольованими емоціями, неусвідом-

---

[22] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 234.

[23] Там само. – С. 234–235.

[24] Берґсон А. Вступ до метафізики (фрагменти) / Анрі Берґсон // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 59.

[25] Там само. – С. 67.

[26] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 249.

леною чуттєвістю й натхненням, що "спадає з небес", а також із певними містичними здібностями. ("Ми цього не підносимо в культ якихось таємничих речей", – говорив режисер[27].) Спираючись на науку, в тому числі й на психоаналіз Зиґмунда Фройда, Л. Курбас визначав інтуїцію як пов'язаний з мисленням психічний феномен, що активізує підсвідомість людини. В його формулюванні – "вона є мистецтвом між свідомим і підсвідомим"[28], "інтуїція є наслідком певної напруженої роботи, котра з царини свідомого переходить у підсвідоме і триває як процес"[29].

У тлумаченні інтуїції Л. Курбас йде слідом за А. Бергсоном. Режисер розглядає це поняття як вид інтелектуального зусилля, що вимагає граничної внутрішньої сконцентрованості актора, його цілковитої зосередженості на об'єкті. Основна схема творчого процесу, підкреслював Л. Курбас, мусить пролягати "через інтенсивне вдумування в певну роботу"[30], через велике "напруження всіх <…> інтелектуальних психофізичних сил"[31]. Зосередження, схоплення багатьох частин в одному моменті, в одному ритмі – шлях до розв'язання будь-якого мистецького завдання і передумова "здатності тривання в уявному ритмі".

У сформульованій Курбасом дефініції об'єднуючою категорією виступає ритм, якому відведено чільну роль в образній організації творчості і який є, власне, реалізацією акторського "тривання". Цілісно осягнути і сприйняти світ – означає осягнути і сприйняти його ритм (повторювальну змінність еволюцій й інволюцій, пір року, дня і ночі, піднесення й спаду, вдиху й видиху). "Пізнаючи речі (явища), – акцентував Л. Курбас, – ми сприймаємо їх тільки як ритмічний факт"[32]. Осягнути й сприйняти світ – означає також прийняти його в єдності різноманітних індивідуальних ритмів, де кожна річ у цьому сенсі – інакша, й кожне явище – неповторне. Тому для режисера важливий не просто ритм у широкому розумінні, що є основою основ мистецтва взагалі, вартісним є для нього – "в якому ритмі"[33]. Митець розшифровував: "Мистецтво актора в умінні тривати в чужому ритмі, тобто коли свої індивідуальні здатності, свій матеріал актор підпорядковує винайденому чужому ритмові"[34]. Таким чином, "тривання в наміченому уявою ритмі" означає потребу осягнути, знайти і виразити не власний, а ритм "чужого", "іншого" – це принципова засада Курбасової акторської методології. Засвоївши її, актор може зіграти будь-що: людину, кішку, коня, лева, стіл, вітер, трамвай чи таксі, на стоянці; зіграти в індивідуальній ритмічній неповторності феномену. Такий принцип творення образу режисер називав

---

[27] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 77.

[28] Там само. – С. 172.

[29] Там само. – С. 197.

[30] Там само.

[31] Там само. – С. 77.

[32] Там само. – С. 236.

[33] Там само. – С. 75.

[34] Там само. – С. 248.

“методом різнорідного акцентування”[35], де ритм виступає “характерною для явищ системою наголошеностей”[36] і є тим, що “означає різність наголошеності космічної єдності”[37]. Зазначимо, що по суті своїй це був глибоко синтетичний метод образотворення: ритм, в основі якого лежала єдність, відсилав здебільшого до чуттєвого способу осягнення цілісності явищ, у той час, як наголошення ритмічних різностей відсилало до аналітичного опрацювання й розробки цих явищ. У театральній системі Л. Курбаса акцентований ритм – один із чинників, покликаних протистояти образові реальності й повсякденної дійсності, побутовим, життєподібним засобам сценічного виразу. Натомість він має вказувати на концептуальну відмінність від мистецтва прямих життєвих відповідностей. “Тривати в чужому ритмі – засадничо інакший закон акторських стосунків з роллю й образом. Якщо в реалістично-психологічному театрі творчість актора будується на його ідентифікації з образом (пригадаємо пошукуваний Костянтином Станіславським акторський ідеал – “артистороль”, злиття з образом до стану “я єсмь”, коли актор не знає, “де я, а де роль”, тобто “людина-артист” і “артистороль” нероздільні в єдиному процесі повного перевтілення), то в антинатуралістичному, антипсихологічному театрі реалізується процес, в якому, за висловом Л. Курбаса, народжується “відношення до всього оточення”, як відношення “я” до “не я”[38]. Тобто відбувається свідоме розмежування актора і створюваного ним образу. У зв’язку з цим режисер зауважував: “Підтягування чужого ритму під свій – не є акторський спосіб, це є тривання у зовнішньому ритмі і є гра характеру; підпорядкування себе під чужий винайдений ритм відбувається у грі типів”[39], розуміючи під останнім, звісно, не систему соціально-психологічних образів, вироблену натуралістично-психологічною драматургією, чи емпіричні риси конкретних індивідуалізованих персонажів, а філософськи абстраговане узагальнення їхнього буття, подане в символічно-значимому виразі. Поки що ми торкнулися лише основних аспектів зазначеної теми. Поза межами статті залишилося режисерське музичне й архітектурне тлумачення ритму, розуміння його як матеріалізацію часо-просторових співвідношень, що поглиблює уявлення про засади акторського тривання; а також і аналіз другої частини Курбасової дефініції акторської творчості. Усе це теми подальших досліджень.

---

[35] Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 236.

[36] Там само. – С. 242.

[37] Там само. – С. 234.

[38] Там само. – С. 94.

[39] Там само. – С. 248.

Частина 2. ПОГЛЯД НА ТІЛО[40]

ТЕОРЕТИК театру Патріс Паві визначає дві концепції, що трактують використання людського тіла на сцені. Згідно з першою, тіло – це всього лише проміжна інстанція й опора сценічної творчості, яка перебуває в іншій площині – у тексті або в показуваному вимислі. У цьому випадку тіло повністю підпорядковане психологічному, інтелектуальному чи моральному смислу, воно знічується перед сценічною правдою, граючи роль лише посередника в театральному ритуалі. Пластика цього тіла типово ілюстративна і є не більше ніж дублювання слова. Згідно з другою концепцією, тіло – довідковий матеріал: воно відсилає не до будь-чого іншого, а до самого себе і не є вираженням ідеї чи психології. Замість дуалізму ідеї та виражальності виступає монізм тілесного творення. Пластика такого тіла творча й істинна. Рухи актора покликані збуджувати емоції залежно від майстерності й уміння володіти тілом[41].

Театр XX століття демонстрував співіснування, а нерідко й взаємопроникнення означених концепцій сценічного тіла. Однак має рацію П. Паві, стверджуючи, що саме остання здобула переважне визнання; зокрема, в режисерській практиці сучасного експериментального театру домінує друга тенденція: тіло як матеріал. У зв'язку з цим режисери авангарду, декларуючи свою незалежність від тексту й психологізму, часто намагаються сформулювати мову тіла актора на основі знаків, а не слів, удаючись у таких випадках до метафоричних визначень. "Усі ці метафори, – зауважує французький дослідник, – схожі у спробі пошуку знаків, змальованих не з мови, а таких, що набувають символічного виміру. Образний знак, що стоїть на півдорозі від предмета до його символічного вираження, стає архетипом мови тіла: ієрогліф у Арто і Мейєрхольда, ідеограма у Ґротовського і т. д. Тіло актора перетворюється на тіло-провідник, з яким глядач ототожнює і пов'язує свої мрії й бажання"[42].

По суті, переважне визнання ця концепція набула вже від самого початку XX століття, адже якраз вона лежала в основі поглядів на сценічне тіло режисерів-реформаторів антинатуралістичного, антиреалістичного й антипсихологічного спрямувань. Саме ця концепція знаходила свій, кожного разу індивідуальний вираз, у "надмаріонетці" Гордона Крега, біомеханіці Всеволода Мейєрхольда, "чуттєвому атлетизмі" Антонена Арто, а також і в "розумному арлекіні" Леся Курбаса.

---

[40] Друкується за: Волицька І. Курбас: погляд на тіло (на матеріалі теоретично-публіцистичних статей періоду Молодого театру) / Ірина Волицька // Курбасівські читання : наук. вісн. / Держ. центр театр. мистецтва імені Леся Курбаса ; [редкол.: Неллі Корнієнко (голова) та ін.]. – Київ, 2006. – № 1 : Театр: континуум, коди, парадокси інтерпретації. – С. 103–110. *(Прим. ред.)*.

[41] Пави П. Словарь театра / П. Пави ; пер. с фр.: Л. Баженова, И. Бахта, О. Васильева [и др.]. – Москва : Прогресс, 1991. – С. 337.

[42] Там само.

1920 року, відкриваючи Незалежну студію при Молодому театрі й визнаючи її першочергове завдання – створення нового типу актора, Лесь Курбас, нагадаємо, писав: "Матеріалом творчості ми берем своє тіло. Звідси всю свою увагу ми покладаємо на його розвиток і на вміння ним володіти. Надати йому прекрасні контури і лінії, вистудіювати кожний мускул і нерв, навчитись володіти ним до повної досконалості, знайти всі можливості поз і рухів, примусити своє тіло говорити більш виразно і зрозуміло, ніж людське слово, показати через тіло все божеське і все сатанинське, що тільки є в природі, – такі поставимо ми вимоги до техніки актора. Через те міміці, пластиці, танку і студіюванню рухів ми надаємо в своїй студії, як предметам, першорядне значення. Паралельно з тим музика, як почуття ритму, від котрого залежить нерозривне те чи інше значення руху тіла, буде нами студіюватися з особливою уважністю. Слово, як музика почуття, як звук нашого тіла (не як провідник тої чи іншої думки), знайде в нас також своїх вірних дослідників. Але всі ці здобутки технічні були б нічим, коли б ми користувалися ними як засобом показати реально існуюче. Створити те, чого немає в дійсності, кинути людям фантазію, ідеальне, неіснуюче, але прекрасне – тільки цим може різнитися актор від гарно вишколеної мавпи"[43].

Рік, коли писалися ці слова, був для Курбаса і стартовим, і підсумковим водночас. Доба "Молодого театру" відходила в минуле, розпочинався цілком новий етап у творчості режисера. Дискурсивна спрямованість у майбутнє по-своєму увиразнює пройдений шлях, упродовж якого, власне, й викристалізовувалися викладені погляди, а також і реалізовувалися – наполегливо, крок за кроком, у сценічній практиці від "Чорної Пантери і Білого Медведя" Володимира Винниченка до "Гайдамаків" Тараса Шевченка включно.

Проблема тіла – одна з ключових для Курбаса-режисера й вихователя нового актора періоду "Молодого театру". До того ж це проблема багатоаспектна, яка не замикається на одному лише досконалому й універсальному акторському тілі, спроможному виконати будь-яке завдання й у будь-яких формах. Це ще й естетична проблема конкретно кожної вистави. Це також проблема тіла у найрізноманітніших мистецьких течіях часу (які співіснували, а часто й переплiталися між собою) у їх естетично-виражальних модальностях. Свою, кожного разу інакшу, концепцію тіла пропонували символізм, стиль модерн, авангардистські напрями: експресіонізм, кубізм, футуризм, супрематизм та ін. Причому в тогочасних мистецьких напрямах образ тіла в образотворчому і театральному мистецтвах, за всією спільністю метафізичних джерел, що живили їх, – це не конче одне й те саме. Концепція тіла у Леся Курбаса, який ніколи не був епігоном певного напряму, а творчо використовував окремі елементи згідно з власними завданнями й потребами, вироблялася в умовах енергійних притягань-відштовхувань, у живому діалозі з традицією і сучасністю.

---

[43] "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 60.

Проблема тіла – це, врешті, проблема світоглядного підґрунтя. Доба, у якій формувалася курбасівська концепція тіла, особливо насичена: у ній поєднуються і розриваються різні філософські традиції, ламаються загальнозначущі принципи й цінності, зароджується нове бачення самої людини, осмислюються сутнісні характеристики людського буття. Описуючи духовно-інтелектуальну атмосферу початку XX століття, Генріх Ріккерт, зокрема, підсумовував: "Творча напруга життєвих сил і свята пасивність тиші переживання, що заперечує усяку діяльність, французький élan і російська містика, свідомо бездіяльна у своїй споглядальності, сповнений радісних надій життєвий оптимізм, захоплений еволюцією надлюдства, і похмурий відчай у подальшому розвиткові західного культурного життя; антинаукові пророцтва і строга науковість поглядів на світ, метафізична заглибленість у потойбічність світової сутності і до кінця поцейбічний прагматичний утилітаризм – усе це зіштовхується у тій західно-східній структурі життя, що простягається над Європою"[44]. І все це, необхідно додати, екстраполюється на "тілесну" проблематику.

Тіло, тілесні відчуття, тілесний досвід, стає джерелом нового світоусвідомлення і нових форм мистецтва. Сучасні дослідники художніх процесів початку XX століття підтверджують зазначений феномен, фіксуючи постійні численні тілесні аналогії й метафори в описах нового мистецтва у тогочасних маніфестах і теоретичних викладках[45]. У цьому ряду теоретична публіцистика Леся Курбаса періоду "Молодого театру" не є винятком. "В Німеччині є молодь. Сильна. З корінням. З м'язами. <…> Поняття мають плоть, факти безтілесні, як абстракції. <…> Розмах молодої мускулястої руки і початок відповіді на питання: наше нове мистецтво...", – писав він, аналізуючи німецьку експресіоністську драму[46].

1918 року Лесь Курбас оприлюднить свій "Театральний лист", який має всі ознаки маніфесту нового театру і де міститься основа основ практики цього режисера – тези про нового актора. "Тілесна" проблематика – невід'ємна складова цього в усіх відношеннях цікавого документа.

Точно визначаючи генезу театру Леся Курбаса словосполученням "родом з модерну", Неллі Корнієнко зауважує: "Доба модерну є не просто добою мистецького стилю, це є доба конкретного способу життя, способу рефлексувати. Крім того, час модерну є певною мірою відповіддю на духовну й соціальну нестійкість європейських суспільств, на втрату формул їхнього забезпечення"[47]. Власне цю нестійкість, нестабільність, розірваність (а лінія розриву проходила крізь саму людину) Курбас відчував гостро: "Куди іти роздвоєній сучасній

---

[44] Риккерт Г. Философия жизни. Изложение и критика модних течений философии нашого времени / Генрих Риккерт. – Санкт-Петербург : [б. и.], 1922. – С. 35.

[45] Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы / Е. Бобринская. – Москва : Пятая страна, 2003. – С. 82–83.

[46] "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 50–55.

[47] Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – Київ : Факт, 1998. – С. 161.

душі?" Епоха пропонувала, на його думку, два виходи. Один вів до атрофії тіла й до вищого розвитку духу, вів у "незавершений, понурий, таємничий храм у Саїсі, де за завісою, не відслоненою досі, скривається нове пророцтво чи нова нерозгадана тайна, де, як смерть, притягує можливість інтуїтивної розгадки буття, де в гострих закрутах в'ються лабіринти відродженого духу середньовічного мистецтва, блідого, аскетичного обличчя, складених, витягнених молитовно худих рук, очей містично темних, осяяних новою нерелігійною ідеєю, де дух буде жестом, а жест буде духом"[48]. Другий шлях вів "до оздоровлення і скріплення людин", до "своєрідно відчуваної Греції і Шекспіра", пропонував "іти за викликаним маревом буйного, колоритного, сильного життя..."[49].

Лесь Курбас обирав третій шлях: "Десь поміж цими двома полюсами блукає синтез: стиль нашого часу, основа його форм. Між переважно духовним і переважно фізичним. Між дійсністю нової нормальності нервових станів і ідеалом, змальованим фарбами минулого"[50].

Він називав окреслену ситуацію "еклектизмом", "хворобою і безхарактерністю часу", але відчував її минущість: "Людина знов хоче бути цільною, однорідною. Цільною хоч би в своїй дизгармонійності. А може саме в ній"[51]. Відчута ним еклектика доби модерну – це туга за втраченою універсальністю, спроба поєднати непоєднуване. Для естетичної свідомості епохи модерну цільність втратило не тільки мистецтво, цільність втратила насамперед людина, пошматована протиріччям сучасної цивілізації. Перш за все у людині порушено первісну гармонію, єдність духу і тіла. І людина мусить віднайти власну цільність, єдність у собі. Але у пошуках цього, на шляху до себе, вона мусить навчитися долати найбільші з існуючих у світі протилежностей – протилежності духу і плоті. "Театральний лист" Леся Курбаса торкається й цієї теми. За поетичністю Курбасівських висловлювань проступає розуміння митцем складної еволюції поглядів на взаємодію цих первнів у багатовіковій релігійно-філософській традиції, де сам факт диференціації духу і плоті викликав до життя проблему їх поєднання.

Сучасний український філософ Л. Мазур, наприклад, зауважує: "Якщо не кидатися із однієї крайності в іншу, не метатися від матеріалізму до ідеалізму, то виявляється, що проблема, буття людини у світі полягає не у тому, щоби розділити дух і плоть, розвести їх, а навпаки, – яким чином їх поєднати. Знову ж таки, поєднати зовсім не для того, щоб "вирішити" цю проблему "раз і назавжди" (адже в кожній окремій людині наступний проміжок часу, начала ці знов і знов диференціюються) – а щоби дати новий імпульс для її руху і розвитку в їх діалектичному зв'язку"[52].

---

[48] "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 44.

[49] Там само.

[50] Там само.

[51] Там само. – С. 43.

[52] Мазур Л. Дух і плоть. Філософія життя та проблема людської тілесності : монографія / Леонід Мазур. – Львів : Світ, 2003. – С. 102.

На початку XX століття один із таких імпульсів ішов від філософії життя. Пафос людської цілісності пронизує студійовані Курбасом твори Анрі Берґсона. (Нагадаємо, що Курбасові була близька берґсонівська ідея про домінуючу роль інтуїції у пізнанні.) У праці "Матерія і пам'ять" (1896) філософ визначає мету – "...проникнути не просто всередину нашого духовного життя, а в точку дотику духу й матерії. Філософія, зрозуміла таким чином, є не що інше як свідоме і обдумане повернення до даних інтуїції"[53]. Дуалізм духу й плоті А. Берґсон називає "вульгарним, дуалізмом" і пропонує відмовитися від розрізнення тіла і розуму, матерії та свідомості, і зрозуміти ці явища як нероздільну рухливу безперервність, де все змінюється і заразом зберігається. Пошуки "третього шляху", які подолали б крайнощі як ідеалістичних, так і матеріалістичних систем, приводять філософів до обґрунтування особливої ролі тіла у пізнанні й у творенні образів. "Ідея, яку ми вивели із фактів і підтвердили роздумами, полягає у тому, – пише він, – що наше тіло являє собою інструмент дії і тільки дії"[54]. Це означає, що саме тіло надає пізнанню певної настроєності, спрямованості на предмет, який таким чином стає об'єктом пізнання.

Згадаємо, що платонівська лінія взаємодії двох начал стверджувала односпрямований і безпосередній вплив духу на плоть, а отже й абсолютну "підпорядкованість" тіла, що вело до концептуальних обґрунтувань "нехтування" тілом, "абстрагування", а у найрадикальніших виявах – і до "відмови" від нього. На рівні людської особистості така позиція, крім усього іншого, означала перевагу й вивищення інтелектуального пізнання людиною самої себе і світу (на противагу чуттєвому). Визнання домінантної ролі інтелектуального пізнання над чуттєвим (а за цим стояло уявлення про людину як про виключно духовну істоту) оберталося з часом розбалансуванням самого людського єства. У "Театральному листі" цей процес фіксує Лесь Курбас, окреслюючи притаманну "характерові і психіці сучасного еклектичного покоління" невідповідність: "Кількість грамотних, читаючих, думаючих зростає <…>. Чим раз більше довкола нас стає блідих, худих постатей, з очима, що бачать далі і хочуть проникнути глибше, чим це дозволяє бідна реальна обставина життя і природа. Дуже правдоподібно, по-моєму, малював Фламаріон чоловіка з Марса, чоловіка старшого від земної людини на мільйони літ. Атрофія всього тіла при надмірнім розвитку голови"[55]. Невідповідність, на думку Леся Курбаса, за якою криється небезпека виродження й деградації людини, – небезпека самому існуванню.

Який вибухонебезпечний механізм закладався інтелектуальною домінантою, пояснить пізніше Еріх Фромм. "Філософи-ідеалісти думали, що особистість може бути реалізована лише зусиллям інтелекту. Вони вважали для

---

[53] Берґсон А. Собрание сочинений : в 4 т. / Анри Бергсон. – Москва : Московский клуб, 1992. – Т. 1 : Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. – С. 160.

[54] Там само. – С. 301.

[55] "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 43.

нього необхідним таке розщеплення особистості, за якого розум повинен пригнічувати й опікати людську природу, не усвідомлюючи при цьому, що він спотворюватиме не лише емоційне життя людини, а й її розумові здібності. Розум, що був приставлений наглядачем до своєї полонянки – натури людини, став, у свою чергу, полоненим і, отже, обидві сторони людської особистості – розум і почуття – калічили одне одного"[56]. Додати можна й таке: психологічна наука XX століття неодноразово доводила, чим оберталося для людини нехтування тілом, чи, за висловом американського психолога Олександра Лоуена, "зрада тіла, – внутрішньоособистісними деформаціями, садомазохістськими комплексами, роздвоєнням самої особистості. Доводила наука також і те, що втрата людиною живого відчуття своєї тілесності приховує в собі серйозні проблеми з самоототожненням. Увага до тіла, "вірність" йому є необхідною умовою формування стратегії збереження життя, його віталістичного тонусу і доцільного наповнення"[57].

Лесь Курбас фіксує рятівну "соломинку", за яку схопилася "загибаюча людськість", керована інстинктом самозбереження. Це – "рух до оздоровлення і зміцнення", "поширення спортивних і гімнастичних товариств", "гасло: здоров'я, сила, бадьорість". Втім, очевидна для нього однобокість і другого напрямку, де все, що переважно духовне, плямується ярликом хворобливості і декадансу"[58].

Проблематика тіла, викладена у "Театральному листі", увиразнює інтенцію Леся Курбаса – сформувати такий новий тип актора, у якого духовне й тілесне діяльно співпрацювали б, збагачуючи одне одного у процесі творення. Курбас навіть дав йому дефініцію, що вмістила в себе найістотніші властивості визначуваного поняття: це буде розумний арлекін. Він матиме досконале тіло і буде "стільки ж само освічений, що й митці інших мистецтв", він "буде себе вільно почувати в тій сфері виїмкового відчуття і думання, з якої народиться мистецтво XX століття. Котрий остаточно зможе переконати освіченого сучасного глядача"[59].

Необхідно звернути увагу на ще один аспект. У контексті "Театрального листа", при всій самостійності курбасівської дефініції, на поверхні здавалося б лежить естетичний аналог "розумного арлекіна" – крегівська "надмаріонетка". Насправді це не зовсім так. І межа пролягає якраз у різному ставленні режисерів до людського тіла у його метафізичному вимірі.

У концепції надмаріонетки втілилася символістська потенція актора, сформульована Г. Крегом у статтях "Митці театру майбутнього" та "Актор і надмаріонетка", які увійшли до книги "Про мистецтво театру". Згідно з розумінням англійського режисера-теоретика, основна властивість "надмаріонетки" як ак-

---

[56] Фромм Э. Бегство от свободи / Эрих Фромм. – Москва : Прогресс, 1990. – С. 215.

[57] Мазур Л. Дух і плоть. Філософія життя та проблема людської тілесності : монографія / Леонід Мазур. – Львів : Світ, 2003. – С. 8.

[58] "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 44.

[59] Там само. – С. 42.

тора майбутнього полягає у понадособистісному характері гри. "Той актор буде першорядним, – вважав він, – чий розум створить і спроможеться показати нам свої найчистіші душевні поривання <…>. Він примусить свій мозок зануритись у глиб пристрасті, вивчити, що там є, й потому перенести все в царину уяви; таким чином він створить певні образи, котрі, не показуючи оголених пристрастей, явно свідчитимуть про них. Роблячи, саме так, добрий актор згодом побачить, що ці образи утворюються головним чином з матеріалу, який міститься поза його особою"[60].

У символістській інтерпретації театр – мистецтво, яке творить у свідомості глядача світ потаємних сутностей. Але не одних лише глядачів слід занурити в глибини потаємного; перш за все, сам актор (і в цьому полягало принципове новаторство Г. Креґа) мусить проникнути в іншу реальність, пізнати її. Для Креґа-ідеаліста, який віддавав перевагу розумові й інтелекту в процесі пізнання, шлях до цієї іншої реальності пролягав насамперед через інтелектуальні й розумові здібності актора.

Людська природа з притаманними їй найрізноманітнішими випадковостями, імпульсивними пориваннями, неконтрольованими пристрастями, руйнівними емоціями, невпорядкованими почуттями не здатна, як полемічно-загострено доводив Г. Креґ, правити за матеріал істинного мистецтва. Найголовніша перепона у цьому – неслухняне й свавільне людське тіло, плоть, що не бажає коритися розумові й заважає реалізації інтелектуального задуму. Тому – мусить поступитися й зайняти у творчому акті підпорядковану роль. Г. Креґ мріяв про такого актора, котрий "тренував би своє тіло з голови до п'ят" так, щоб воно цілком відгукувалось на працю його свідомості, котрий "досяг би тієї високої механістичної досконалості, за якої тіло його стало б абсолютним рабом його думок"[61], котрий навчився б "володіти своїм тілом як машиною, або шматком глини"[62]. Іншими словами, тіло майбутнього довершеного актора – це тіло, в якому "не відчуваєш слабкості і трепету людської плоті"[63]. Ідеал надмаріонетки, пише Г. Креґ, "не плоть і кров", але тіло у трансі[64]. Тобто позбавлене індивідуальної свідомості, спроможне діяти лише автоматично.

Отже, креґівська "надмаріонетка", основні чесноти якої – послух і мовчання, – об'єкт, покірний спрямованій на нього вищій силі. У ранніх статтях Г. Креґа цією силою є не що інше, як рух. Завдяки його "дивовижній та божественній силі" тільки й можливе проникнення у сутнісний світ[65]. Очищений від будь-якої життєвої, психологічної чи емоційної випадковості "символічний

---

60 Креґ Е. Г. Про мистецтво театру / Е. Г. Креґ. – Київ : Мистецтво, 1974. – С. 54–55.
61 Там само. – С. 99.
62 Там само. – С. 102.
63 Там само. – С. 110.
64 Там само. – С. 114.
65 Там само. – С. 82.

рух", ідею якого висунув Г. Креґ, змушує душу актора "мчати вперед, окремо від плоті, новим шляхом"[66].

Сучасний російський філософ Валерій Подорога, відштовхуючись від романтичного театру ляльок, дає проникливе пояснення природи руху маріонетки і самого її феномену. У зреферованому вигляді воно полягає ось у чому. Маріонетка – втілення віртуозної майстерності, вона здатна виконувати рухи безмежно повільні або безконечно швидкі, такі, які перебувають вище або нижче нормального порога сприйняття, рухи як граничної, так і мінімальної інтенсивності. Самій маріонетці не належить жодна із поз, жоден із жестів, жодна із траєкторій переміщення. Вона – "чисте буття", менше за ніщо, істота нескінченно мала, всепроникна, універсально рухлива, яка володіє дивовижною реактивністю сприйняття невидимих сил, котрі вибрали її тіло як ідеальне сценічне знаряддя, вона рухається за лініями, якими править божественна машинерія. Маріонетка не має тіла в буденному розумінні, а її рух дає підстави думати, що вона не знайома з земними силами тяжіння. Вона, за виразом її знавця Генріха фон Кляйста, "антигравна"[67].

Саме Г. Креґ, який неодноразово виступав проти звульгаризованого трактування "надмаріонетки", пояснював, що мова йде про підкорення актора режисерській волі, єдиному задумові вистави, або, як у іншому випадку, що актором править божественне начало, заховане в його душі. Однак постулат "надмаріонетки" як символу людини доводив символістську концепцію актора до крайньої межі. Образно кажучи, креґівська "надмаріонетка" сягала у своїй досконалості позаповітряних сфер, тоді як курбасівський "розумний арлекін" вбирав у себе вітальні сили просторів.

Дослідники театрального символізму небезпідставно вважають, що креґівська "надмаріонетка" є частиною ніцшеанської концепції надлюдини[68]. Але, якщо подивитися з позиції тіла, то при певній атрибутивній схожості – це все ж різні модуси "тілесності". Фрідріх Ніцше, у філософії якого прозвучав могутній заклик до реабілітації тіла і творилися образи досконалих тіл, персоніфіковані в образах Діоніса та Заратустри, відсилає до тіла діонісійського, про яке неможливо говорити в механічних чи машинних термінах. "Діонісійське тіло – образ граничної тілесної інтенсивності, воно трансгресивне, це тіло, яке танцює і тому здатне уникнути будь-яких локалізацій, "місць", мертвих масок. Включене

---

[66] Креґ Е. Г. Про мистецтво театру / Е. Г. Креґ. – Київ : Мистецтво, 1974. – С. 80.

[67] Подорога В. Выражение и смысл : Ландшафтные миры философии : Серен Кригор Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка / В. Подорога ; ред.: А. Т. Иванов, Л. В. Кульчицкая. – Москва : Ad Marginem, 1995. – С. 114–116.

[68] Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века : хрестоматия : учеб. пособ. для студ., обучающихся по спец. "Режиссура театра" и "Театроведение". – Санкт-Петербург : Чистый лист, 2004. – С. 300.

у космогенез, воно вторить рухливості природних сил і тіл – підземних, повітряних, водних, світлових, музичних"[69].

"Розумний арлекін" Леся Курбаса в деяких аспектах виказує ментальну схожість із "діонісійським тілом" Ф. Ніцше. Змальовуючи вигляд нового актора, режисер писав у "Театральному листі": "Його тіло буде прекрасне, могуче і гнучке. Вже один вигляд цього розвинутого, повного виразу тіла, керованого волею викінченого естета, примусить спинити дихання. Жести його будуть такі красномовні, міміка така переконуюча, що свідоцтво Кассіодора про Квінта Росція Галла, який перекладав усі промови Ціцерона на мову рук, не буде вже фантастичною казкою"[70].

Образ цього тіла "цитується" Лесем Курбасом за Миколою Євреїновим, якого український режисер назвав найбільшим театрознавцем Східної Європи усіх часів. Однак з таким самим успіхом можна було б цитувати і Ф. Ніцше – пошукуваний Лесем Курбасом образ енергійно промовляв зі сторінок "Заратустри": високе тіло, прекрасне, сильне, досконале, переможне, гнучке, танцююче, готове до лету; джерело сил, навколо якого кожна річ робиться дзеркалом[71]. Український режисер, на відміну від російського, на Ф. Ніцше ніде відкрито не посилався (принаймні, курбасознавству такі посилання не відомі). Але можна говорити про приховане цитування: у "Театральному листі" курбасівський дискурс нового актора наполегливо відсилає реципієнта до ніцшеанського дискурсу Заратустри. "Цей актор, – писав Курбас, – не піде у клуби і зборища людей шукати матеріалів для своєї творчості. <…> Він піде шукати себе. На гори високії піде він змагатися з вихрами бездонних провалів, слухати їхнього шуму і гамору, впиватися клекотом розшматованих хмар, що іскрами громів згорятимуть біля його ніг. Над море безмежне піде він піддаватися чарам його мінливості, ніжному шепотінню блакитно-зелених, кришталевих хвиль чи вникати в драматичне наростання сил, в рев дикого прибою. Там він буде виховувати свою вразливість, фантазію, свою творчу потенцію. Це будуть його моделі. А в тиші своєї лабораторії він шукатиме своєстильних досконалих форм для вираження нерозгаданих стихій своєї душі"[72].

У наведеному фрагменті курбасівський дискурс близький до ніцшеанського і за емоційною заангажованістю, й за ландшафтно-екзистенційною топонімією і топографією. Гори, хмари, море, простори, над якими володарюють розвихрені сили природи і де віднаходиться вітчизна духу – самотність, – усе це

---

[69] Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века : хрестоматия : учеб. пособ. для студ., обучающихся по спец. "Режиссура театра" и "Театроведение". – Санкт-Петербург : Чистый лист, 2004. – С. 35.

[70] "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 43.

[71] Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. / Фридрих Ницше. – Москва : Мысль, 1990. – Т. 2. – С. 170.

[72] "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи / [упоряд., авт. вступ. ст., прим. М. Г. Лабінський ; ред. Ю. П. Косенко]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 43.

ніцшеанські топоси, і саме вони, згідно з концепцією філософа, є істинними джерелами творчого натхнення людини. Про високе, каже Ф. Ніцше, слід "запитувати вітрів і бурю і все, що од віку близьке до висот"[73]. Усе велике тікає туди, "де чисте повітря і дмуть суворі вітри"[74], усе велике тікає у самотність. А там, "де закінчується самотність, там починається базар", починається й галас спраглих суєтної слави комедіантів і скоморохів. Подалі від базару й слави тримається усе велике, "подалі від базару й слави жили віддавна винахідники нових цінностей"[75].

На завершення можна висловити припущення, що курбасівська дефініція нового актора творчо синтезувала провідні естетичні ідеї часу. Концепції тіла крегівської "надмаріонетки" і "діонісійського тіла" Ф. Ніцше знаходять точки перетину в концепції тіла "розумного арлекіна", який, не втрачаючи своєї тілесності, покликаний був долати межі неможливого.

[73] Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. / Фридрих Ницше. – Москва : Мысль, 1990. – Т. 2. – С. 202.

[74] Там само. – С. 38.

[75] Там само. – С. 37–38.

Наталія ЄРМАКОВА

ДО ІСТОРІЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРАКТИКИ ЛЕСЯ КУРБАСА У МОБІ[1]

1922 року, створивши Мистецьке об'єднання "Березіль" (МОБ), Лесь Курбас започатковує грандіозний педагогічний експеримент, специфіка якого вимагала від "об'єкта" виховання – режисера, актора, художника, – аби той сам опікувався власним мистецьким удосконаленням. З цієї причини всіма ділянками організації керували режлаборанти, що мало розвивати почуття відповідальності майбутніх чільників вітчизняного театру, які згодом повинні були стати лідерами процесу, а не лише постановниками окремих вистав.

Для Л. Курбаса створення режисерської школи починалося з виховного моменту: "Слухачі, учні режштабу, адепти режштабу повинні пам'ятати, що вони тут не в школі, і не в такій установі, де їх штовхають і показують: вони повинні рости самі, пробивати собі шлях до пізнання мусять самі; тут у нас немає і не допускається такої постановки справи, щоб був професор, авторитет, який пригнічує самостійну думку, – у нас усе робиться шляхом вільного обміну думок"[2]. Недаремно першим засадничим принципом МОБу вважалося здобуття освіти та самоосвіта. Вся праця умовно розподілялася на "аудиторну" – студіювання різноманітної літератури з питань мистецтва, філософії, історії, психології тощо та на "практичну" – здійснення вистав, робота у кіно чи започаткування власного театрального журналу і т. ін.

Навчання було систематичним і об'єднувало представників усіх театральних професій. Матвій Шатульський, який у серпні 1923 року цілу добу спостерігав за життям Об'єднання, називає: "1. Пластика. 2. Акробатика. 3. Гімнастика. 4. Спорт. 5. Постановка голосу. 6. Дикція декламацій. 7. Система виховання актора, в яку входять: мімодрама, міміка, вправи монологічні, рисунок ролі, композиція ролі. 8. Теорія малярства. 9. Наукові екскурсії по філософії, експериментальним наукам (інтелектуальне виховання). 10. Риторика. 11. Постановочна і експериментальна праця. Крім того, при "Березолі" є ряд комісій: а) по поста-

---

[1] Друкується за: Єрмакова Н. До історії педагогічної практики Леся Курбаса у МОБі / Наталія Єрмакова // Курбасівські читання : наук. вісн. / Держ. центр театр. мистецтва імені Леся Курбаса ; [редкол.: Неллі Корнієнко (голова) та ін.]. – Київ, 2007. – № 2 : До 120-річчя від дня народження Леся Курбаса: історія, теорія, критика. – С. 164–175. *(Прим. ред.)*.

[2] Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Рильського НАН України. – Рукописний фонд 42, од. зб. 20.

новці голосу; б) психотехнічна; в) видавнича; г) музейна (ціль її – основання першого театрального музею на Україні) і г) бібліотечна (ціль – створення на Україні загальної театральної бібліотеки)"[3].

Вцілілі фрагменти щоденників 4-ї майстерні за період між 5. III. – 5. IX. 1923 року дозволяють дещо додати до цього. Обов'язкові акробатичні вправи (керували в різний час Павло Береза-Кудрицький, Фавст Лопатинський, Борис Балабан) чи праця над розвиненням голосу (керівник Любов Гаккебуш), хореографічні класи (керівник Надія Шуварська) або оволодіння "системою Куніна" (керували Зінаїда Пігулович чи Ірина Авдієва) чергувалися з відвідинами галереї Богдана Ханенка (28. III., показував колекцію художник Антін Середа), екскурсією до "Олександрівського музею" (знайомив із експозицією Данило Щербаківський), зустріччю із наркомом Володимиром Затонським (25. III.). Л. Курбас особисто запрошував відомих митців для спілкування з березільцями. 27 липня їх відвідав Михайль Семенко, а 31 серпня – Вадим Меллер. Л. Курбас завжди намагався скористатися перебуванням у Києві якогось фахівця, аби розширити мистецький кругозір своїх учнів. Прикладом може слугувати виступ Олександра Дейча про постановку "Великодушного рогоносця". Різні спеціалісти регулярно читали лекції з історії, філософії, культури.

Великого значення надавали у МОБі колективному читанню й обговоренню п'єс. У червні 1923 року це були "З півдня до півночі" Ґеорґа Кайзера, "Еуген нещасний" та "Людина-маса" Ернста Толлера. Але об'єктом загальної уваги могла виявитися й окрема стаття, скажімо, Бориса Фердінандова "Сегодня театра" чи дослідження Г. Граціє з історії Реформації. Деяким авторам присвячували по кілька занять: Платону – 2, Юліусу Бабу – 4. На тижні затягнулося знайомство з монографією Оскара Вальцеля "Імпресіонізм та експресіонізм".

Обов'язковими були публічні виголошення рефератів майстерняками. У зазначені місяці 1923 року слухали і обговорювали доповідь про систему Станіславського (23. IV.) і театральний експресіонізм (28. VIII.)[4]. Але темою міг бути "Символізм в українській та європейській поезії" (підготував Гнат Воловик) чи "Камерний театр Таїрова" (підготувала Олена Магат).

Звіт бібліотечної комісії 1923 року підтверджує серйозне зацікавлення режисера у різноманітних гуманітарних знаннях. Серед вимог на придбання мистецької літератури можна зауважити "Історію філософії" Фарлендера, до того ж у 2-х примірниках[5]. Взагалі, бібліотека була для Л. Курбаса об'єктом щоденної уваги. Відомо, що сам він постійно оновлював корпус книжок власного зібрання. Його звертання до широкого кола літературних джерел здатне вразити

---

[3] Пролеткор. Мистецьке об'єднання "Березіль" на Україні // Голос праці. – Вінніпег, 1923. – Грудень. – С. 20.

[4] Всі факти наводяться за Щоденниками 4-ї майстерні, які зберігаються у Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України, фонд театру "Березіль", од зб. 8598.

[5] Звіт бібліотечної комісії [Рукопис] // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Фонд театру "Березіль", од. зб. 8600.

й дуже інтелектуально потужну особистість. Майже в усіх спогадах березільців зауважується особливе ставлення вчителя до знань. "Курбас виховував у нас інтерес до всіх новинок, що виходили з друку. Із появою філософської книги Шпенґлера "Закат Європи"..., Олександр Степанович зібрав весь колектив і сам проаналізував зміст цієї книги... З'явилася книга "Теорія відносності" Айнштайна, і Олександр Степанович запрошує фахівця із Академії Наук, який у популярній формі розтлумачує нам це складне наукове відкриття"[6].

Про рівень жаги пізнання свідчать навіть матеріали рукописної "стінівки" МОБу (редактор – Йона Шевченко). Крім того, що у вцілілому примірнику сповіщається про внутрішні справи Об'єднання, там представлено безліч фактів культурного життя України, Німеччини, Франції, Австрії, Швеції, Іспанії, Бельгії, Америки. Панорама зауважених фактів мистецького життя напрочуд промовиста. Наприклад, у самій лише рубриці літературних новинок Німеччини анонсовано п'єсу Ґ. Кайзера "Втеча до Венеції", новий роман Ґустава Майрінка, автобіографію Германа Зудермана, книжку Гуго фон Гофмансталя про Зальцбурзький театр, роман Томаса Манна "Фолім Круль", перевидання "Занепаду Європи" Освальда Шпенглера, монографію Френнфельса "Психологія німецької душі" та опус Г. Поля "Стиль і світогляд". Як певне джерело інформації (попри скромні можливості), саморобна газета посідала у структурі МОБу не останнє місце. Л. Курбас повсякчас і в різний спосіб дбав, аби березільці не перебували у стані духовної ізоляції, поза широким культурним контекстом. Така настанова переконує у програмності заходів, що мали на меті піднести інтелектуальний рівень майбутніх діячів національного театру.

У самому МОБі ставлення до освіти й навчання було однозначно позитивним, що підтверджують щоденники Василя Василька: "Праця в майстарні йде під знаком філософії. З ранку до 4 години сидимо в холоді і студіюємо історію філософії!! Це все ж факт, який щось значить. Іменно цілий день над філософією. Актори, які щось уміють, мали поспіх у публіки по 5–10 літ на сцені... і все ж все покинули і сіли на шкільну лаву! Чи багато таких є не то на Вкраїні, а й у Росії. Ми знову серйозно учимось" (20. I. 1923)[7]. Звертає на себе увагу вперта налаштованість учитися, усвідомлення великого значення цих студій для мистецького зростання.

За найменшої нагоди у МОБі практикувався ще один засіб стимуляції до творчості, який проіснував упродовж усієї березільської історії. "Щоби підняти культуру майбутніх режисерів, їхній кругозір О. С. Курбас влаштовував творчі поїздки до Москви для ознайомлення з театральними течіями, які тоді там були... По поверненні з Москви вони робили доповіді й звіти на колективі. Добре пам'ятаю, яка велика суперечка розгорілася на засіданні режлабораторії

---

[6] Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе [Рукопис] // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Архів Л. Курбаса, од. зб. 10032.

[7] Василько В. Щоденники [Рукопис] // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Фонд В. Василька, од. зб. 56586.

з приводу ідейного спрямування Пролеткульту... Як режисери, ми мусили дивитися всі вистави, які відбувалися у нас в театрі та постановки всіх театрів, що гастролювали у місті. На засіданнях режисерської лабораторії ми розбирали ці вистави, аби мати своє, березільське судження про них. Олександр Степанович не дозволяв зледащити нашим мізкам, що він вважав порочним та згубним для людини-митця"[8].

Самовідданість березільців у всьому, що стосувалося навчання й діяльності МОБу, знаходила не лише розуміння, але й гідну реакцію з боку керівництва Об'єднання, яке відчайдушно намагалося поліпшити умови праці, налагодити побут майстерняків. "Об'єднання в цілому виглядає значно краще, більш організовано. Адміністрація поставлена добре. Об'єднання має вже контору і діловода. Є телефон, є інтернат, на невеличку кількість столовка, душі, ванна і все це цілком безплатно – це дає можливість цілком віддатися справі і роботі" (21. VII. 1923); "Вчора у IV майстерні уперше виплатили заробітню платню по 5 рубл. старим березільцям (в розумінні довгого перебування в Об'єднанні). Це на нашому голодному бюджеті величезна подія!"[9]. Чималими були зусилля фізично зміцнити березільців. Влітку в Одесі Л. Курбас організовував для своїх учнів своєрідні вакації, котрі були невід'ємними від навчання, коли всі гуртом "на дачі 16 станції... відпочивали, займалися спортом (теніс, волейбол), приймали сонячні ванни та купалися у морі, а також займалися майстерністю актора та слухали лекції Курбаса з режисури... робили етюди, пов'язані із трьома законами Н'ютона, як члени режлабу, так і актори"[10].

На жаль, історія лишила не надто багато свідчень про матеріальний бік життя Об'єднання. Але й найменша інформація інколи дозволяє скласти належне враження про умови існування. М. Шатульський, наприклад, сповіщав, що "будинок для приміщення своїх трьох майстерень... "Березіль" винаймає. Плата, розуміється в порівнянні до величини будинку і його льокації (центр міста), є дуже маленька. Та попри це є інші великі розходи на ріжний потрібний реманент, декорації і на утримання самих артистів. Про матеріальне забезпечення всіх цих вимог з прибутків, які приходять від виставлювання штук, не може бути й мови. <…> Держава безпосередньо також не дає матеріальних срєдств, за виїмком ріжних привілеїв в зв'язку з рентованням будинків, тощо. <…> над "Березілем" має шефство 45-та Червоно-Прапорна дивізія. І ця дивізія є головним джерелом матеріального забезпечення "Березіля""[11]. Ця теза знаходить підтвердження у

[8] Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе [Рукопис] // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Архів Л. Курбаса, од. зб. 10032.

[9] Василько В. Щоденники [Рукопис] // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Фонд В. Василька, од. зб. 56586.

[10] Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе [Рукопис] // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Архів Л. Курбаса, од. зб. 10032.

[11] Пролеткор. Мистецьке об'єднання "Березіль" на Україні // Голос праці. – Вінніпег, 1923. – Грудень. – С. 21–22.

спогадах З. Пігулович: "Керівництво 45 дивізією... допомагало нам матеріально. Щоденно ті, хто цього потребував, отримували півлітра молока, нас забезпечували картоплею, годували обідами, за дуже низькими цінами. Крім того, допомагали нам матеріально – лісом, фанерою – для оформлення вистав"[12].

Наведені факти дозволяють певним чином зорієнтуватися у реаліях березільського життя. Щодо етики, то Л. Курбас опікувався нею невтомно. Це завжди наголошувалося березільцями. Характерним можна вважати відтворене у щоденниках В. Василька спілкування вчителя з учнями, датоване 6 жовтня 1925 року: "Сьогодні Курбас запросив до себе додому "активну режисуру", себто мене, Тягна, Кудрицького й Бортника, і між нами відбулася двогодинна щира і дуже цікава розмова на тему "камо грядеші?" ...Курбас зробив широку батьківську сповідь про те, що на Україні всі процеси, які відбуваються в Росії, цілій Москві в багатьох театрах, у нас на Україні все в одному. Згущена ситуація. Революція не дала поки що іншого керівника. Всі вийшли з рук Курбаса – і Юра, і Терещенко, і всі Предславичі, Болобани, Воловики і К. Народився тип театрального діяча, що коротко можна схарактеризувати – КАР'ЄРИСТ. Ці люди хворі на "манію величності". Курбас боїться за майбутнє українського театру, в чиїх воно руках?! Така самовпевненість є і між нами – база некультурність. Далі Курбас розбирає кожного нас окремо. Особливо відчитував Тягна за його хлопчачу самозакоханість. Щодо мене, то він сказав так: саме цінне в мені, це щире служіння ідеї, але у мене ідеологія розходиться з психологією. Поспіх "Зайців" мені закрутив голову... Я вже ставлю собі бала... А взагалі на нас його надії, і він боїться за нас, аби ми теж не стали фейверковими кар'єристами. Надалі буде нас суворіше виховувати. Утворить ад, в якому тільки і можливе виховання людини з міцним характером"[13].

Хто ж був учнем Л. Курбаса у режисерській професії часів МОБу? Найперше відповідь на це запитання слід шукати у протоколах режлабу, де подається поіменний список учасників засідань – приблизно 50 осіб.

Стенограма перших зборів режлабу (4. III. 1923) оприлюднює такі прізвища: Л. Курбас, Гліб Затворницький, Ф. Лопатинський, Гнат Ігнатович, Амвросій Бучма, В. Василько, Павло Долина, Степан Бондарчук, Й. Шевченко, О. Перегуда. Згодом режлаб матиме, сказати б, корпус "дійсних членів", які, за В. Васильком, об'єднувалися у чотири групи. "До складу першого набору... увійшли: С. Бондарчук, В. Василько, П. Долина, Г. Затворницький, Г. Ігнатович, Ф. Лопатинський і Й. Шевченко; до складу другого – Я. Бортник, Г. Воловик, П. Кудрицький, З. Пігулович, Б. Тягно, Х. Шмаїн[14]; третього – К. Діхтяренко, О. Магат,

---

[12] Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе [Рукопис] // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Архів Л. Курбаса, од. зб. 10032.

[13] Василько В. Щоденники [Рукопис] // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Фонд В. Василька, од. зб. 56586.

[14] В. Василько помилково не називає Андрія Ирія та Юхима Лішанського, які увійшли до другого набору.

В. Онацька, В. Чистякова; четвертого – Б. Балабан, В. Воронов, А. Дубовик, В. Скляренко, М. Верхацький"[15]. (Водночас сам Л. Курбас на одному із засідань зауважив, що єдиним "випускником" режлабу вважає Ф. Лопатинського.)

Стенограми зібрань режисерів Об'єднання засвідчують право кожного брати участь у роботі режлабу. Л. Курбас коментував цей момент так: "Молодші товариші вважають себе вільними слухачами – це добре. Дехто вважає себе ближче причетним до режштабу. Такого вільного слухання, котре виражається тільки в тому, щоб посидіти, послухати, записати і піти додому – ми собі не уявляємо, це недобре. Треба щось робити, і от, по-перше, треба так зробити, щоб ви поступово прилучалися до режисерської роботи, – можливо, половина з вас не захоче, чи не зможе, чи буде акторською працею заангажована, чи не виявить режисерських здібностей, але, можливо, я твердо знаю, що є між вами товариші, у яких переважає організаторський, режисерський хист"[16]. Зрозуміло, шанс надавався кожному, хто цього прагнув по-справжньому.

Як утворювалися згадувані В. Васильком "набори"? Що складало базовий принцип "селекції" претендентів? І чи взагалі такий відбір упроваджувався за певним "стандартом"? Дослідження цього питання поки що ніякого обов'язкового правила не виявило. Швидше за все, "вступ" був актом достоту символічним, а подальший перебіг подій залежав виключно від таланту й наполегливості самого претендента. Нарешті, цілий гурт березільців, що часто відвідував режлаб, надає перевагу акторській професії, приміром, Мар'ян Крушельницький чи Л. Гаккебуш. У київський період серед найретельніших учасників засідань слід згадати також Ю. Лішанського, Х. Шмаїна, Олександра Івашутича, І. Гавришка, Андрія Макаренка, Миколу Савченка.

Безперечно, найважливішим виразом педагогічної діяльності Л. Курбаса у МОБі лишаються дебюти режлаборантів. У Києві учні майстра здійснили 9 постановок: 3 – Ф. Лопатинський ("Нові йдуть" за Юхимом Зозулею, 7. XI. 1923, "Машиноборці" за Е. Толлером, 6. 1. 1924, "Пошились у дурні" за Марком Кропивницьким, 8. XI. 1924), 2 – Борис Тягно ("Секретар профспілки" за Лероєм Скоттом, 25. XII. 1924, "Жакерія" за Проспером Меріме, 12. XI. 1925), по одній – Г. Ігнатович ("Людина-маса" за Е. Толлером, 14. II. 1924), В. Василько ("За двома зайцями" за Михайлом Старицьким, 25. II. 1925), П. Береза-Кудрицький ("Комуна в степах" за Миколою Кулішем, 17. X. 1925) та Януарій Бортник ("Шпана" за Володимиром Ярошенком, 19. III. 1926). Ф. Лопатинському на час першої прем'єри виповнилося 24 роки, Б. Тягнові – 20, Г. Ігнатовичу – 26, В. Васильку – 32, П. Березі-Кудрицькому – 31, Я. Бортнику – 29 років.

Поза межами Києва, у 3-й Білоцерківській (керівник Я. Бортник), 5-й Бориспільській (керівник Віра Онацька), 6-й Одеській (керівник С. Бондарчук), Мокро-Калигірській (керівник О. Грабовський), Березнянській (керівник Гри-

---

[15] Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас / Василь Василько // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 24.

[16] Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського НАН України. – Фонд 42, од. зб. 24.

горій Сташук), кількох сільських майстернях ставили спектаклі й інші березільці: В. Чистякова, Л. Гаккебуш, С. Бондарчук, О. Магат, А. Ірій, В. Дробинський. Лишилися свідчення про постановку ними "Чудотворців" за "Героєм" Джона Міллінгтона Сінґа, "Царів" за Тарасом Шевченком, "Джіммі Гіґґінса" за Ептоном Сінклером, "Царя Едіпа" за Софоклом, "Жовтня", "Рура" (лібрето і тексти 1-ї майстерні за участі Л. Курбаса), "Гайдамаків" за Т. Шевченком (інсценізація Л. Курбаса), "Останнього дня Паризької Комуни" (автор невідомий).

Режисери – учні Л. Курбаса – отримували право на постановку не наприкінці якихось освітньо-педагогічних заходів, а паралельно з ними. Власне, березільські базові принципи виховання режисера – навчання, експеримент, виробництво – запроваджувалися одночасно, що виявилося напрочуд продуктивним. Такий підхід, значною мірою зумовлений браком часу, фахівців, досвіду, стимулював творчу енергію майбутніх режисерів. Поволі у процесі виховання режисера виробився сталий і ефективний корпус чинників, який розглядався всіма учасниками процесу як певна педагогічна система. На моє переконання, і у нас сьогодні є належні підстави розглядати сукупність усіх педагогічних заходів Л. Курбаса часів МОБу саме так.

Наталія КУЗЯКІНА

ВИХОВАТИ УЧНЯ![1]

Чим більше минає часу, тим переконливішим стає факт, що Лесь Курбас був не тільки талановитим режисером, але й прекрасним педагогом. Втім, найбільш інтелектуальні актори України зрозуміли це давно. У 1933 році І. Мар'яненко говорив, що і "…до Курбаса у нас були талановиті актори, були режисери, наші корифеї, свого часу у нас була переходова доба, коли у нас працювали гастролери й режисери, але грамоти мистецької, театральної в Україні не було. Грамота з'явилась разом з особою й роботою Курбаса… Курбас – людина виключно обдарована як режисер і як педагог. Я вважаю, що це один з кращих, а може, і найкращий режисер-педагог у нашому Радянському Союзі!"[2].

Ідея режисерської студії зародилась восени 1922 року. В листопаді В. Василько записав у щоденнику: "Постала думка (з ініціативи Курбаса) створити режисерську студію-організацію, яка б не тільки виховувала нових режисерів, але й мала завдання керувати театральною політикою в Україні"[3]. В березні 1923 року створюється режисерська лабораторія "Березіль", до якої ввійшли: В. Василько, П. Бондарчук, П. Долина, В. Затворницький, Г. Ігнатович, Ф. Лопатинський і Й. Шевченко. Згодом зроблено другий набір: Я. Бортник, Г. Воловик, І. Крига, П. Кудрицький, Б. Тягно, Х. Шмаїн, З. Пігулович, Є. Лишанський; лекції Курбаса слухають і багато акторів: В. Чистякова, В. Онацька, Є. Стрєлкова й інші. Вони молоді: наймолодшому, Б. Тягнові, всього дев'ятнадцять років, найстаршому, В. Василькові, тільки тридцять.

Спочатку майбутні режисери вчились разом з акторами: історія філософії, "система" Курбаса, гімнастика, акробатика і реферати. Згодом додається пластика, ритміка, фехтування, жонглювання, голос ("система Куніна"), імпровізація.

Лекції Курбаса для режисерів тримаються на трьох китах його системи: ідейність, образність, фіксація. Комплекс громадянських думок, громадсько-політичних ідей, який режисер виражає всією сукупністю доступних йому театральних засобів, – це основи роботи Курбаса.

---

[1] Друкується в перекладі з російської Євдокії Стародинової за: Кузякина Н. Воспитать ученика! / Н. Кузякина // Театр. – 1987. – № 9. – С. 71–98. *(Прим. ред.)*.

[2] Мар'яненко І. З виступів / Іван Мар'яненко // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 303. *(Прим. ред.)*.

[3] Василько В. Щоденники [Рукопис] // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Архів В. Василька, р. 10373с (2). – Арк. 30. *(Прим. ред.)*.

Проблема цих засобів, тобто образності вистави, – найскладніша і термінологічно, і практично. Курбас не визнавав сценічний образ як життєподібну ілюстрацію, заперечував у перші роки "Березоля" і психологізм акторської гри, принаймні теоретично. Він шукає позапсихологічні засоби впливу й бачить їх у пластиці. Образ спектаклю творить пластика актора, що змінюється в часі й просторі. Жест і міміка театрально підкреслюються, тобто творяться за законами сценічної виразності. Не театр у життєвих формах, а життя в театрально втілених, перетворених формах – такий закон системи Курбаса того часу.

Необхідність створити міцну форму спектаклю викликає обов'язкову фіксацію ролі: спочатку її пластичного рисунку, згодом ритмічного, потім тонального, у мові. Зафіксована форма залишається змістовною, підпорядкованою ідейно-образному завданню спектаклю і захищає його від випадковостей емоціонального життя актора. Гра "нутром", "жанрист", "побутовізм" – ці слова в "Березолі" лайливі.

1923–1926 роки – найбурхливіший і найплідніший період у житті Режлаби, вона перетворюється в Режштаб, що став духовним центром "Березоля". На засіданнях Режштабу обговорювались ідеологічні позиції театру, нові п'єси, експлікації режисерів, макети художників. Школа обговорень була максимально сурова. Б. Тягно згадував: "Доки ви не знаєте, чого хочете добитися від актора, доки не відчуваєте потреби розкриту драму, насамперед через акторський образ, ви не готові до репетицій. У мене, наприклад, п'ять разів не приймали режисерський план "Жакерії". <…> За мною (а було мені 21 рік, коли я здавав "Жакерію") стояла вся творча режисерська колегія. Це була справжня творча демократія"[4].

Помилково уявляти собі демократію в театрі як ідилію. Навпаки, як і кожна демократія, творча передбачає високий рівень активності і, як наслідок, неминучі сутички щодо поглядів, інтересів, амбіцій акторів і постановників спектаклів, – усі ті загострені людські пристрасті, без яких немає театру. Непорозуміння виникали і в "Березолі". Приємно, що їх було, на диво, мало, що моральна атмосфера театру була чистою, більшість захоплено і безкорисно робила свою справу і відкидала все другорядне.

Курбас бував пристрасним, час від часу захоплювався новими учнями і творив собі чергових "божків", на що дехто ображався. Однак реально "божки" вивищувалися тим, що на їхні плечі лягала важка праця і, таким чином, вони проходили жорсткі випробування ділом.

Прийнявши в лаборантів експлікацію, Курбас всіх сміливо кидав, як собачат у воду, в процес репетицій і ніби не дуже слідкував, чи випливуть вони. Він вважав, що кожен режисер повинен шукати і мати свої методи роботи з акторами, і ніколи не вникав у цю кухню до прогону окремих дій або всього спектаклю. Молодь творчо росла в процесі репетицій, від акту до акту. Не кожен витримував такі трудні випробування, які, однак, могли швидко виявити їхні можливості як майбутніх режисерів.

---

[4] Тягно Б. Людиною він був у всьому... / Борис Тягно // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 196. *(Прим. ред.).*

Одним із перших дебютував педантичний і стриманий Гнат Ігнатович. У роботі над спектаклем (“Людина-маса” Е. Толлера, 1924) він зіткнувся з найбільш складним завданням – побудовою величезної масовки та ще й в умовно пластичних формах. На репетиціях він примушував акторів, серед яких було багато недосвідчених і майстри такого рангу, як І. Мар’яненко, по 20–25 разів лягати на підлогу і знову вставати, повторюючи одну й ту ж фразу. Актори терпіли, хоча риторика експресіонізму не захоплювала, а очевидна негнучкість розгубленого Ігнатовича розчаровувала. “Один авторитет Курбаса, що почувався за спиною Ігнатовича, все ж не давав вибухнути невдоволенню”[5], – записав Василько.

Прем’єра пройшла успішно, але не зацікавила широку глядацьку публіку, й Ігнатович пішов з театру. Він працює педагогом за “системою Курбаса” в Києві і Харкові, одночасно закінчує Психоневрологічний інститут, захоплюється рефлексологією “за Бехтеровим”; знання фізіології, психології, психоневрології стає йому в пригоді. Але він не прагне канонізувати науковість у вихованні актора.

До роботи режисера-постановника Ігнатович повернувся тільки в 40-ві роки в Ужгородському театрі. Оскільки він був людиною інтелектуального, а не емоційного складу, яскравих результатів не досяг, але певного рівня культури все ж незмінно дотримувався.

Великі сподівання покладав Курбас на обдарованого, інтелігентного Фавста Лопатинського, сина відомої актриси театру “Руська бесіда” в Галичині Філомени Лопатинської.

Перші роботи Лопатинського (“Нові ідуть” Е. Зозулі, 1923; “Машиноборці” Е. Толлера, 1924) поєднують політичні схеми з динамікою трюків. Але в комедії “Пошились у дурні” М. Кропивницького (1924) проявилась тенденція до створення характерів, правда, ще в пародійній структурі.

У пародійному спектаклі всі засоби годяться – і циркові антре, і комедійні ходи з театрів мініатюр, і кабаре, яких Лопатинський надивився на все життя в Києві 1917–1918 років.

Коли ж Курбас почав рішуче повертати колектив до реалізму і вироблення характерів, Лопатинський внутрішньо не міг зрозуміти цього повороту, залишився ніби в минулому “Березоля” і не виявив смаку до тривалої роботи з актором.

Несподівано проявив такий смак, можливо, найбільш обдарований із молодих учнів Курбаса – натхненний Павло Береза-Кудрицький.

Перший його самостійний спектакль – “Комуна в степах” М. Куліша – став помітним явищем театрального сезону 1925/26 років. Актори, відступаючи від різких жестів і тону експресіоністичних спектаклів, випробовували фарби жанрової характерності. А. Бучма й С. Шагайда створили вражаючі образи комунарів, що пройшли війну і революцію.

Талановитий молодий Кудрицький легко міг нагадувати Курбасові його власну юність – і не тільки творчим ентузіазмом. Колись він, захоплений красою

[5] Василько В. Щоденники [Рукопис] // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Архів В. Василька, р. 10374с (2). – Арк. 77. *(Прим. ред.)*.

і талантом Катерини Рубчакової, примадонни театру "Руська бесіда" у Львові, з відчаю стрілявся. Кудрицький, закохавшись у Валентину Чистякову, теж зробив спробу застрелитись. Його виходили, потрібен був час на загоєння ран, але смерть чатувала на нього. Він втопився у Дніпрі влітку 1926 року. А його спектакль залишився в пам'яті театралів і глядачів – це була перша сучасна українська п'єса на сцені "Березоля".

Очевидно, найскладніший шлях до самостійного дебюту пройшов Борис Тягно. Незважаючи на молодість, він після шести класів гімназії закінчив у 1923 році Муздрамін у Києві і вмів працювати дуже зосереджено. Перші три спектаклі ("Новий месія" Е. Сінклера, 1923; "Протигази" С. Третьякова і "Секретар профспілки" Л. Скотта, 1924), які він готував з Курбасом і Кудрицьким, мали багато спільного: урбаністична тема, скромні конструкції, примат жесту над словом, ясність змісту і схематизм як присмак агітки. Найбільш "понурий" із молодих, він не був схильний ні до стихії гумору, ні до музичних форм.

У "Жакерії" П. Меріме, поставленій у "Березолі" восени 1925 року, проявились зовсім інші його особливості як режисера, це й був справжній професійний дебют Тягна. Він відчув труднощі, загрозливі для будь-якого професіонала. П'єса Меріме велика за обсягом, режисер почав зі значних переробок, скорочень і переміщень сцен. На матеріалі хроніки про повстання французьких селян XIV століття поставити трагічну епопею – завдання надзвичайно складне. І навіть дивно, що він зумів з цим завданням упоратись, хоча і не знайшов відповідної фінальної форми.

1925 року на березільській сцені дебютував Василь Василько комедією "За двома зайцями" М. Старицького. Зауважимо, що дебют відбувся з деяким запізненням і взагалі був дещо умовним. Василько за час поїздок з "Кийдрамте" і літніх особистих гастролей 1922–1923 років поставив уже близько десяти спектаклів. А в "Березолі" він, завантажений роботою музейної комісії і іншими справами, не хотів поспішати, а часом боявся.

Однак, взявшись згодом за роботу, виконував її ґрунтовно і разом з тим полемічно стосовно поспішного, дещо метушливого ритму підготовки прем'єр у "Березолі". Як людина організована, він поставив перед собою такі завдання: "1. Постановку поставити протягом 1–1,5 місяця (саме переведення в матеріал) 2. Працювати по 8 год. на добу. 3. Без жодної нічної репетиції. 4. Ніколи не спізнюватись на репетицію. 5. Дати можливість праці по можливості всім акторам (широке застосування дублерства)"[6].

Генеральна репетиція вистави "За двома зайцями", що відбулася 20 лютого, була першою публічною репетицією в історії "Березоля". Курбас, згадував згодом Василько, закликав працювати "планово", але сам працював "полум'яно". Він зрідка вкладався у графік репетицій і прем'єр, а за його прикладом і молоді режисери дозволяли собі порушувати графік роботи й зазіхати на вільний час актора.

---

[6] Василько В. Щоденники [Рукопис] // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Архів В. Василька, р. 10368с (2). – Арк. 72–73. *(Прим. ред.).*

Відчуваючи себе впевнено в комедійний стихії, Василько взявся за роботу над давньою оперетою "Енеїда" і, судячи з усього, мав зробити забавне, веселе видовище. На жаль, майже готова вистава не відбулась. Причина була несуттєва – несподівано виникла сварка між Курбасом і Васильком стосовно місця для оркестру: має він розміщуватись перед сценою чи за кулісами.

Звичайно, оркестр був тільки приводом, а суть справи полягала в бажанні Василька, який утвердився в професії, працювати самостійно. Василько пішов із театру, а оскільки це був перший такий випадок, коли надійний, дуже потрібний помічник, з яким Курбас працював разом майже десять років покинув "Березіль", то він пережив це дуже болісно, хоча й не визнав своєї неправоти.

Комедійну лінію в театрі підхопив володар ідеального слуху й яскравої фантазії Януарій Бортник. Він показав навесні 1926 року огляд-ексцентріаду В. Ярошенка "Шпана". Гострий на слово Лопатинський називав Бортника "Январь Декабревич" і "Ягуар Леопардович", обігруючи рідкісне ім'я і твердий характер товариша. До 1924 року він працював режисером у майстерні "Березоля" в Білій Церкві, налаштовував роботу напівпрофесійного театру. Бортник задумав почати діяльність в "Березолі" з вистави "97" М. Куліша, але в режисерській експлікації не зміг відмовитися від звичних форм агітки; Курбас не погодився з таким примітивним рішенням.

Літературна основа "Шпани" була фейлетонною, однак спектакль підкорив усіх – і пересічних глядачів, і досвідчених рецензентів.

П. Рулін побачив непересічний талант Бортника-режисера в багатстві фантазії, в умінні грати речами на сцені, утримувати потрібний темп дії: спектакль йшов "чітко і легко, немов на колесах по рівному помості скетинга"[7].

Несподіваний образ скетинг-рингу підказала знахідка Бортника: дія розпочиналася стрімким летом із глибини сцени до рампи акторів-жартівників на роликах (підлога сцени була вистелена товстою фанерою).

Гучним дебютом Бортника завершились прем'єри "Березоля" в Києві; влітку 1926 року театр переїхав до Харкова, що був тоді столицею України.

Матеріально бідний, але винахідливий напівстудійний колектив, що жив навчанням, безкорисною працею і пошуками нових для України форм театральних видовищ, що виховав при цьому чудових акторів і талановитих режисерів, "Березіль" став столичним і репертуарним театром зі всіма невідворотними для такого театру наслідками.

Перший сезон після переїзду "Березоля" до Харкова був надзвичайно важким, але врешті завдяки таким різним виставам, як елегантний, актуальний "Мікадо" в постановці В. Інкіжинова і монументальний "Пролог" Курбаса, був налагоджений контакт із глядачами.

Інкіжинов згодом писав, що запрошення його до "Березоля" було викликано тим, що учні Курбаса – Бортник, Тягно, особливо Лопатинський – "занадто ортодоксально йшли в його річищі". Курбас сказав йому: "Театр виповнюється

[7] Рулін П. Минулий сезон "Березоля" / П. Рулін // На шляхах революційного театру / П. Рулін. – Київ : Мистецтво, 1972. – С. 130–131. *(Прим. ред.).*

курбасівщиною. У праці потрібен новий дмух, новий протяг. Інша воля ініціатива навіть техніка повинні впасти на мій театр"[8].

Інкіжинов поставив дві добре вибудовані вистави ("Седі" і "Мікадо"), вніс-ши в останню роботу, за його словами, дещо "курбасівське" – гнучкість прямих зв'язків із глядачами, гостроту іронічних характеристик. Нового "духу" в його роботах, що правда, не було, але приємні глядачам естетичні форми, зазвичай-- краса, якої він так прагнув, зробили своє, і березільці це врахували.

Курбасові знову набирає в свою лабораторію молодь, до нього приходять Б. Балабан, В. Скляренко, Л. Дубовик, В. Воронов, М. Верхацький.

Курбасу дуже потрібні були учні й молоді помічники, бо не тільки В. Василько, а й інші його київські вихованці, звичайно, прагнули до самостійності.

З Ф. Лопатинським Курбас розлучився спокійно. Той поставив у "Березолі" ще один спектакль – "Сава Чалий" І. Карпенка-Карого (1927). Зазвичай впевнений у собі, Лопатинський на цей раз розгубився: історична трагедія вимагала при всій можливій широті картини детального психологічного обґрунтування зв'язків головних героїв. Знайти нову естетичну якість таких зв'язків, тобто відчути тип психологізму, відповідно до естетики "Березоля", Лопатинський не зміг (це зробить Курбас через рік у "Народному Малахії"), а застаріла пісенно-декламаційна, підкреслено живописна манера, у який раніше грали історичні драми, була ним давно висміяна. Хоч оцінки рецензентів були позитивними, проте спектакль не задовольняв Курбаса.

Лопатинський залишив "Березіль" і пішов працювати в кіно. Щоравда, через декілька років він повернувся до мистецтва театру, на сцені Харківського ТРОМу створив образ професора Веделя у спектаклі за п'єсою А. Брунштейн "Продовження буде", а в сезон 1934/35 років поставив там комедію О. Островського "Жартівники", зігравши у ній роль Оброшенова. У рецензіях схвалено повернення ТРОМу до класики, і, можливо, сам Лопатинський з його багатим і різноманітним досвідом зумів би перемогти свою однолінійність, але часу для цього вже не було.

Значно важче було Курбасові розлучитися з Я. Бортником і Б. Тягном, які покинули театр у 1928 році.

Після ексцентрики "Шпани" Бортник проявив себе по-новому у виставі "Яблуневий полон" І. Дніпровського (1927). Картини громадянської війни в Україні у п'єсі добре поєднані гострим сюжетом і полемічно спрямовані проти "Днів Турбіних" Булгакова. Бортник знайшов рівновагу між бурхливими масовими сценами і досить виразною лінією людських стосунків у червоному загоні й петлюрівському таборі.

Спектакль за сезон показали 41 раз, і він мав найбільший успіх. Бортник, на відміну від Курбаса, не йшов на конфлікт із глядацьким залом. Він волів не декларувати, а радити емоційно захоплюючи глядача.

---

[8] Інкіжинов В. Контур, степ і доля : [інтерв'ю] / Валерій Інкіжинов ; інтерв'ю брав Ігор Костецький // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи / заг. ред., передм. і прим. Валеріяна Ревуцького. – Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1989. – С. 447. *(Прим. ред.)*.

Всіма цими якостями відзначалась і "трагедія владолюбства", як назвав критик М. Романовський виставу "Змова Фієско в Генуї" (1928), поставлену Бортником. П'єса Шиллера не була осучаснена, але режисер зробив так, що давня історія стала ніби позачасовою.

Спектакль був красивим і в цьому була заслуга Н. Шифріна: жовті стіни грандіозного замку і синє небо Італії, чудові жіночі туалети (прозорі довгі сукні, під ними короткі спіднички), плащ Фієско, що хвилясто переливався. Ці ефектні туалети могли заховати від деяких глядачів гострий ідейний каркас спектаклю. Особлива вага лягала на виконавця головної ролі, і тут бажання Бортника та Курбаса різко розійшлися: перший бачив у ролі Фієско витонченого інтелігента П. Долініна, другий – здорову "людину із народу" О. Сердюка. Колись слухняний учень ще з Тернополя, з 1915 року, Бортник чув тепер себе зрілою людиною, але вчинив, утім, по-юнацьки: залишив спектакль на півдорозі і пішов; завершив роботу над спектаклем і випустив Курбас. А Бортник очолив створений у 1927 році український театр малих форм "Веселий пролетарій". У цьому колективі, що поєднував особливості театру сатири, "синьої блузи" й літературного театру, Бортник поряд з іншими творами поставив "Пригоди" – своєрідний альманах, частини якого поєднував конферансьє. Жанр першого акту – психологічна драма за трьома новелами В. Стефаника, поставлена стримано, скорботно. Другий акт – фельєтони П. Капельгордського, М. Левицького й Остапа Вишні, що розігрувались гострокомедійно, сатирично. Винахідливість Бортника, гостре відчуття сцени визначили гучний успіх кращих вистав "Веселого пролетарія".

Згодом Бортник працював головним режисером музичної комедії в Харкові, очолював театр імені Т. Шевченка в Дніпропетровську, а в 1936 році повернувся до Харкова. На сцені театру імені Революції в 1937 році він показав виставу "Вій" за повістю М. Гоголя – святкову, насичену життєвими фарбами – як протиставлення жахові смерті, що його сіє навкруги Панночка-Відьма. На жаль, як і Лопатинському, так і Бортнику не судилось продовжити свій творчий шлях: обидва були незаконно репресовані.

Услід за Бортником залишив учителя і Борис Тягно. Два спектаклі, поставлені ним у "Березолі" ("Король бавиться" В. Гюго, 1927, і "Бронепоїзд 14-69" Вс. Іванова, 1928), були дуже контрастними.

Найбільший інтерес викликав, звичайно, "Бронепоїзд 14-69", що мав великий успіх у глядачів, але й породив багато нарікань. Оскільки уявлення про сибірських партизанів у Тягна були невиразними, театральна, мелодраматична ефектність одягу і мізансцени далася взнаки. Тому Вершинін – І. Мар'яненко і Пеклеванов – П. Долінін, як актори талановиті, психологічно глибокі, не завжди взаємодіяли точно. Невдале оформлення заважало побудові масових сцен і роботі чудового Васьки Окорока – А. Сердюка. Ю. Смолич писав про дещо затягнений ритм. Спектакль прожив на сцені один сезон. І Тягно вирішив, за прикладом Лопатинського, піти в кіно.

Він працював на студіях Одеси й Києва, але помітних успіхів там не мав; можливо, саме тоді він зрозумів, що "театральна режисура і кінорежисура – це

брат і сестра, але від різних батьків і матерів". Тягно повертається до театру – він працює в Харкові, у ТРОМі (1932–1937); також ставить на сцені "Березоля" два важливі спектаклі: "Загибель ескадри" і "Платон Кречет" О. Корнійчука.

Тягно довів, що він добре володіє стилістикою героїчної драми і психологічної п'єси. В його багаторічній роботі головним режисером Львівського театру імені Марії Заньковецької, серед інших, був дуже цікавий задум – спектакль "Гамлет" 1957 року. Подивившись у Москві "Гамлета" в постановці Н. Охлопкова, Тягно записав: "Я не можу вразити пишністю, як Охлопков – Риндін, то чому не піти іншим шляхом. Якщо не "пишністю", то чому не "бідністю" як образною основою?"[9] Режисер задумав винести сцени "Гамлета" із замку на природу, а монолог "Бути чи не бути?" – на берег моря[10], адже божевільність Гамлета "може завести дідько знає в які місця! Не буквально, але навіть до сіновалу… Можливо, що в такому ключі, наприклад, його сцени з Гільденстерном і Розенкранцем, що туляться в своїх одежах по сусідству з кухнями, конюшнями і т. п., зазвучать зовсім по-іншому"[11].

Так у 1955 році Тягно передбачає і загальні форми рішень трагедій Шекспіра в майбутньому ("бідність" театральних засобів як образна основа) і деякі прийоми Г. Козинцева у фільмі "Гамлет".

Творчі долі юнаків останнього режисерського набору Курбаса склалися порізному, але лаборанти ще встигли захопити декілька років, протягом яких Курбас читав їм лекції й активно допомагав ставити спектаклі.

Комедійний спектакль-огляд "Алло, на хвилі 477" (хвиля Харківського радіомовлення, 1929) представив глядачам відразу трьох учнів Курбаса: Б. Балабана, В. Скляренка і Л. Дубовика. Опорою для молодих став Борис Балабан – інтелігентний, талановитий актор, чудовий ексцентрик, що працював у "Березолі" з 1922 по 1933 рік.

Створення злободенного, яскравого, видовищного, майже естрадного спектаклю на драматичній сцені – справа складна. До того ж критика люто повстала саме проти легкості й блиску цієї постановки, а вихід на сцену танцюючих дівчат (ґьорлс) сприйняли як прояв буржуазної ідеології в театрі, як громадський скандал.

Другий огляд, показаний Балабаном і Скляренком, – "Чотири Чемберлени…" (1931 р.) хоча тематично і образно виглядав менш значним, та все одно був засуджений, і з того часу цей цікавий, рухливий жанр так і не вернувся на українську сцену.

---

[9] Матеріали до постановки "Гамлета" В. Шекспіра [Рукопис] // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Архів Б. Тягна, р. 9644с. – Арк. 27. *(Прим. ред.)*.

[10] На березі моря читав монолог "Бути чи не бути?" Гамлет – Б. Ліванов у постановці, що не відбулась, В. І. Немировича-Данченка і В. Сахновського в Московському Художньому театрі. *(Прим. ав. ст.)*.

[11] Матеріали до постановки "Гамлета" В. Шекспіра [Рукопис] // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Архів Б. Тягна, р. 9644с. – Арк. 26. *(Прим. ред.)*.

Балабан замінив Бортника на посаді керівника "Веселого пролетарія", згодом працював в інших театрах і зумів зберегти в своїй душі любов до гострої сценічної форми, якої так боявся театр середини 30–40-х років. У переломні 50-ті роки Балабан показав розмаїття сатиричних форм та ексцентрики, поставив на сцені театру імені Ів. Франка "Доктора філософії" Б. Нушича (1956) і "Човен хитається" Я. Галана (1957).

Режисерська доля Володимира Скляренка склалась дещо інакше. Людина бурхливого темпераменту, він декілька років шукав себе то в оглядах, то в постановах політично гострих багатоепізодних п'єс, що були популярними на рубежі 30-х років: "Невідомі солдати" Л. Первомайського (1931 р., самостійно), "Тетнулд" Ш. Дадіані (1932 р., за участю Курбаса).

Характерні для нього почуття гумору, сарказм проявились у поставі "Хазяїна" Карпенка-Карого (1932). Тут звична для "Березоля" гострота сценічної форми поєдналася з багатогранною характеристикою образів, передовсім мільйонера Терентія Пузиря, якого зіграв Бучма. Сценічні метафори були гранично виразні, а сцена довірливої бесіди архішахрая Феногена та нахабного управителя Ліхтаренка (Д. Антонович) за виразністю вартувала багатьох інших: він з арапником у руках вискакував на стіл, а старий Феноген (І. Мар'яненко) знизу захоплено розглядав свого колегу – цей далеко піде.

Вигнання Курбаса з "Березоля", яким закінчився для театру 1933 рік, кожен пережив по-своєму. Скляренко зробив спробу продовжити лінію пустотливих переробок "Березоля" в опері ("Євгеній Онєгін"), але наштовхнувся на категоричне неприйняття й критику глядачів. Якийсь час він був головним режисером Харківського ТЮГу, а з 1947 року пішов в оперу, дуже добре там вписався і багато років працював режисером у Харкові, Львові, Києві, де поставив на сцені такі твори, як "Тарас Бульба", "Руслан і Людмила", "Мілана", "Арсенал". Однак двері в минуле були назавжди зачинені, і, очевидно, школа Курбаса залишилась для нього перегорнутою сторінкою.

Останнім із лаборантів за час Курбаса дебютував Лесь Дубовик. Курбас неодноразово примушував його захищати режисерські експлікації. Можливо, Дубовик і не володів такою яскравою фантазією, як Тягно і Скляренко, зате він був людиною унікальної працездатності й пунктуальності. Пройшовши прискорену практику в "Алло, на хвилі 477" (1929), він показав восени 1930 року самостійну, дуже значну роботу – нову авторську редакцію п'єси Куліша "97". Знайти оригінальний режисерський хід після пам'ятного всім спектаклю Г. Юри в театрі імені Ів. Франка було непросто. Художник В. Меллер допоміг режисерові абстрагуватися від побуту, створивши в глибині сцени з плоту із лози образ дороги, – як часто він потім повторювався в історії радянського театру.

Крок за кроком Дубовик виробляв свій стиль. У "Кадрах" Микитенка (1931) Курбас ще трохи йому допомагав, а згодом Дубовик уже працював самостійно, поступово набуваючи певного досвіду. В ті роки Дубовик старанно, як колись Василько, записував про Курбаса все – від його режисерських вказівок до театральних анекдотичних ситуацій, в яких той фігурував. Але, на жаль, архів цей не зберігся.

Після Курбаса, восени 1933 року, головним режисером театру, що тепер носить ім'я Т. Шевченка[12], став чудовий актор, який мав надзвичайний успіх у комедійних ролях, – Мар'ян Крушельницький. Він ставив вистави ще в Галичині. В Харкові працював у театрі "Веселий пролетар" (поставив водевіль В. Катаєва "Квадратура кола", 1928). Випестуваний Курбасом як актор, у режисурі він йшов іншим шляхом – цього вимагала реальна дійсність, та й драматургія популярного тоді Корнійчука диктувала свої форми. Поступово Крушельницький набув досвіду, і разом з Дубовиком вони вели основний репертуар театру. Методи репетицій і підготовки спектаклів були у них, на диво, протилежними.

Рухливий, дуже пластичний актор, Крушельницький вів репетиції легко. Він ніби програвав всі ролі один (в тому числі чудово – жіночі), наочно демонструючи учасникам сцени, що і як їм потрібно робити (жест, інтонація тощо).

Дубовик довго працював сам, з маленьким макетом і фігурками. На репетицію він приходив тоді, коли весь спектакль уже був ним зіграний і записаний з першої до останньої сцени, а акторам залишалося тільки повторити його побудову. Але вони неминуче повторюючи руйнували його схеми, і тут починалося найважче – підігнати побачене в уявленні до реального, тобто народити спектакль.

У 30–40-ті роки Дубовик проявляє себе власне як майстер драми – комедійні форми для нього не органічні. Дубовик поставив декілька помітних спектаклів: "Васса Желєзнова" М. Горького відзначалася гостротою тональності, контрастом між тишею і вибухами сварок; не дуже змістовна "Дружина Клода" О. Дюма в його поставі стала глибокою і внутрішньо експресивною; в кінці 1940 року він показав спектакль "Тев'є-молочник" за п'єсою Шолом-Алейхема, який вибудував для Крушельницького-Тев'є і створив акторові найсприятливіші умови, ні в чому не обмежуючи інших. Згодом (з В. Вороновим) був зроблений ще один спектакль, що довго не сходив зі сцени, – "Талан" М. Старицького з В. Чистяковою у ролі Лучицької, яка захоплювала глядачів почуттям гідності й самовідданою любов'ю до театру.

На початку 50-х років Крушельницький від'їхав до Києва, в театр імені Ів. Франка. Дубовик залишився художнім керівником колективу, в якому працював уже чверть століття. Він мав багато творчих задумів, складав план роботи на п'ять років – і несподівано за півтора місяця саркома вбила міцного п'ятдесятирічного мужчину. У театрі тоді працював останній із учнів Курбаса, захоплений режисурою – Роман Черкашин. Починав він навчання в Києві в Г. Ігнатовича в Муздраміні, а відтак переїхав до Москви, в студію Ю. Завадського, а з її ліквідацією, за порадою того ж Ігнатовича, Курбас прийняв у свій театр молоду акторську пару – Романа Черкашина і Юлію Фоміну (1928).

У 30-ті роки Черкашин часто виступає з художніми читаннями – на радіо, у концертах. Згодом грає і в перших спектаклях, які зовнішньо ніби не були пов'язані з режисурою Курбаса, але в яких зберігалась внутрішня культура театру – набуток, який конче треба було зберегти.

---

[12] Театр "Березіль" перейменовано на Театр імені Т. Шевченка 1935 року. *(Прим. ред.).*

На початку 60-х років учні Курбаса – вже керівники театрів і кафедр, були в тому віці, коли час підбивати підсумки. Час повернув ім'я Курбаса в історію, і вони ніби знову зустрілися – вчитель і поважні, вже літні учні.

Курбас виховав у них спрагу соціального і наукового осмислення театрального процесу, він взагалі пристрасно бажав бачити театрознавство справжньою наукою. Режисер, як йому здавалось, має бути певною мірою теоретиком театру і драми, повинен уміти не тільки поставити спектакль, але й осмислити його в ланцюгу художніх пошуків часу. Він повинен також володіти красномовством, писати. Максималізм таких вимог очевидний, але саме тому вони були своєчасно висунуті, учнів Курбаса у зрілу пору потягнуло не лише до викладацтва, але й до пера.

Після війни Л. Дубовик читає лекції з режисури в Харківському театральному інституті. Ще в 40-ві роки він задумав книгу, яку, ймовірно, хотів назвати "Образ спектаклю".

Матеріали майбутньої книги групуються у трьох папках: "Задум", "Аналіз II", "Аналіз III". Тут чергуються виписки з робіт Станіславського, Немировича-Данченка, щорічників МХАТу, різноманітних критичних статей і записи власних роздумів.

Виникає полеміка з позицією Н. Горчакова, який закликав режисера в спектаклі "розкривати автора", "його, автора, ідею". Дубовик, вихований у традиціях активної режисури, протестує: "Він має рацію в одному – режисер не повинен висувати свої суб'єктивні інтереси, особисті, при постановці, тобто "себе". Але він зобов'язаний бути не пасивним закулісним інсценізатором автора в службовій ролі безпристрасного ілюстратора авторських фактів, а самостійним творцем"[13] .

За складом свого розуму і зосередженістю Дубовик, без сумніву, міг написати ділову книгу про режисуру, якби хвороба не обірвала його життя.

Підбити підсумки своєї роботи в українському театрі збирався і Б. Тягно. Обширний інфаркт у 1960 році зупинив його театральний лет і повернув до книги. На початку 60-х років він бачив її як доказ закономірності появи умовного театру: "Спільні дії По, Фора, Мейєрхольда. Російські сезони в Парижі 1909–1912 років… Стара голуб'ятня. Камерний театр. "Маскарад" – "Зорі" – "Містерія – буф". Режисери: Лесь Курбас – Б. Брехт – Мейєрхольд" [14].

Так конспективно, але впевнено Тягно будує ту лінію зв'язків, якої тоді ще не помічали (Курбас – Брехт) і яка виражає одночасність пошуків художників, незалежних один від одного.

Для книги режисерові бракувало багатьох матеріалів, він ділиться труднощами з В. Чистяковою: "Мені бракує матеріалів про Олександра Степановича доберезільського періоду. Вперше я побачив його в театрі Садовського. Але, крім "Царя Едіпа", "Чорної пантери…", я не пам'ятаю Молодий театр. Яким богам ви тоді молились? Олександр Степанович не раз згадував Кайнца. Це зрозуміло. А ще? Як би це не здавалось дивним, але для всієї нашої генерації

[13] Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Архів Л. Дубовика, р. 7801с, 7802 с.*(Прим. ред.)*.

[14] Посилання не вдалося встановити. *(Прим. ред.)*.

питання утвердження традицій (не смійся!) повинно мати величезну, якщо не вирішальну роль"[15].

На самих початках, як думав Тягно, і для українського, і для російського театрів був один "батько" – Щепкін, але після нього багато чого відбулося в театрі, проблема наслідування, розвитку традицій має бути осмислена. "Широко науково слід поставити питання питань режисури – перспективу сприйняття. Ось чим сильний театр 20-х років. Так, конструктивізм не охоплював всю суму питань… Але він має одну позитивну якість – цілеспрямованість спектаклів"[16].

"Ми – шиллерівці", – додає Тягно, маючи на увазі відкритість громадянського пафосу спектаклів "Березіля".

Тягно помер у 1964 році, книга не відбулася, але він встиг підготувати статтю "Людиною він був у всьому" до збірника про Курбаса і виступити на вечорі його пам'яті у Харкові 12 листопада 1961 року.

Нездійснені задуми Дубовика і Тягно втілив у життя В. Василько: він написав книгу "Фрагменти режисури" і підготував видання збірника "Лесь Курбас" (1969).

Ґрунтовність цієї сильної людини вражає! Якби не його прискіпливість, історія українського театру, представлена в музейних фондах, була б набагато біднішою. Як призначений Курбасом керівник музейної комісії "Березоля", яка в 1926 році започаткувала основу нинішнього Музею театрального, музичного і кіномистецтва УРСР, Василько все життя зберігав масу паперів, які збоку сприймалися як історичне сміття. Він вів щоденникові записи з 1922 року[17], і хоч у 26-му році пішов із "Березоля", має пряме відношення до його історії. У 60-ті роки Василько взяв на себе надзвичайно важкий обов'язок – видання збірника про Леся Курбаса. Про серйозні труднощі у цій справі він повчально розповів майбутнім історикам у трьох томах (!) рукописної книги. І, звичайно, його витримка, наполегливість, терпіння забезпечили вихід цього чудового видання. Адже потрібна була переоцінка і переосмислення історії українського радянського театру в уявленні і розумінні багатьох десятків людей, від яких залежала доля книги. Незнання й небажання знати істину, інерція мислення, насторожене гальмування справи, відкриті таємні чвари навкруг неї – чого тільки не було, поки жовтий томик "Лесь Курбас" вийшов у світ! На сторінках збірника, як колись у стінах "Березоля", "зійшлися" давні учні Курбаса по режисерській лабораторії, актори "Молодого театру" і "Березоля": той же Василько, Ігнатович, Тягно, Балабан, Крига, Шмаїн, Крушельницький, Черкашин, Верхацький та інші. Завдяки їхній пам'яті і спільним зусиллям відновлено багато деталей спектаклів Курбаса. А найголовніше – виявилось, що його робота режисера-педагога залишила незабутній слід у душах учнів.

---

[15] Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Архів Б. Тягна, р. 10071с. *(Прим. ред.)*.

[16] Посилання не вдалося встановити. *(Прим. ред.)*.

[17] Щоденникові записи В. Василько розпочав у січні 1953 р.

Неллі КОРНІЄНКО

ДО ПРОБЛЕМИ СИНЕРГІЇ В ТЕАТРІ ЛЕСЯ КУРБАСА: ЕНЕРГІЯ ЯК ХВИЛЬОВИЙ ПРОЦЕС[1]

Доба постнекласичної науки актуалізувала проблему трансформації ряду понять у гуманітаристиці і, зокрема, у театрознавстві. Одним з них стало поняття "образу", яке рухається нині в напрямку нових означень. Останні передбачають як присутність семіотизації рефлексії, так і наявність спонтанних, глибинних елементів активності смислообразу. Некодифіковані характеристики належать єдиному нерозчленованому континуальному потоку енергій, з інтенціями різних типів цілості й цілісності. Але наразі нас цікавитимуть передусім окремі чуттєві прояви спонтанно-ейдетичного в театрі Леся Курбаса – через характеристики ритму, енергії, інформаційно-речовинних потоків. Інакше – синергія як феномен приховано-наявного і як мовлення художньої інтуїції. Ще з часів Молодого театру Л. Курбас шукає "остаточних", "вичерпних", еквівалентних самому буттю одиниць творення образу або розгорнутих художньо-естетичних концептів. Навіть його формула актора спирається на відчутно інший алгоритм, ніж акторські дефініції, скажімо, Костянтина Станіславського чи Всеволода Мейєрхольда. Якщо перший наголошує на перевтіленні, на психологічному уподібненні, а другий – на "біомеханіці" через "творчість пластичних мас у просторі", то Л. Курбас, зокрема, у статті "Актор у нашій системі і праця над роллю" виголошує формулу актора як "людини: 1. що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі; 2. уміння винаходити і демонструвати в матеріалі – в людині (в собі самому) та в іншому матеріалі театру – символи для передачі зображуваної реальності"[2]. Для нас важливий акцент на факті "тривання у наміченому уявою ритмі". Л. Курбас шукає акторську формулу у витоках самого життя, у джерелах енергії як такої – у ритмі як праоснові вітальності, як свідченні глибинних форм життя – органічного і неорганічного.

---

[1] Друкується за: Корнієнко Н. До проблеми синергії в театрі Леся Курбаса: енергія як хвильовий процес / Неллі Корнієнко // Курбасівські читання : наук. вісн. / Держ. центр театр. мистецтва імені Леся Курбаса ; [редкол.: Неллі Корнієнко (голова) та ін.]. – Київ, 2007. – № 2 : До 120-річчя від дня народження Леся Курбаса: історія, теорія, критика. – С. 37–47. *(Прим. ред.)*.

[2] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 54.

"Все на світі має ритм. І стіл... і моя мова, і вітер, і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм і просторовий (звук – це також простір), як певний процес... не тільки часовий, але й просторовий..."[3]. Ще думки з цього приводу: "... коли актор заглибиться, сконцентрується на моменті тривання в певному ритмі, він мусить знайти вищі символи..., ті символи, які дав художник, себто двома штрихами цілу постать... І характерно, що для найпримітивнішого мистецтва, яке знаходять в печерах, характерне те саме: пророблений творчий процес і для нього знайдений символ; і навпаки, у найбільш великі епохи відбувається те саме – пророблюється великий шлях, поки знайдеш символ"[4].

"Момент наміченого уявою ритму взятий широко. Тут розуміється, що актор на сцені може передавати не тільки людину, а й кішку – вона має також свій особливий ритм, або актор може працювати як клоун. Клоун не є певний тип, людина-образ, а це саме певний ритм, в якому людина може дурня строїти"[5].

Ритм тут – лише до певної міри поняття функціональне; по суті, Л. Курбас наполягає: творчість (уява) – життя – ритм є еквівалентами буття. Його увага до ритму – основи енергії – має витоком як штайнерівську евритмію, так і ритмопластику Поля Ґоґена й Вінсента Ван Ґоґа, а також студії Еміля Жака-Далькроза і Франсуа Дельсарта. Крім того, ще у Відні Л. Курбаса, за даними Гната Ігнатовича, зацікавили тибетські системи медитацій, засновані на ритмах здобування глибинних асоціацій з підсвідомості вже зазначеного єдиного енергетичного потоку.

У цьому потоці немає розрізнення на "живе" і "неживе". Пізніше, вже нині, синергетика доведе підпорядкованість і того, й іншого ритмам життя.

Згадаймо улюбленого Л. Курбаса Анрі Бергсона, його "тривання" (durée), яке він розумів як "живий час". Для режисера життя, "оживлення" (включно з предметом, річчю – мінералом, скелею, стільцем), одухотворення (включно з "братом нашим меншим" – кішкою) виглядає як фіксація часу, як підтвердження феноменологічної сутності часу чи, точніше, сущого як єдності сутностей.

Л. Курбас робить блискуче спостереження, що ґрунтується, як це стало відомо пізніше, на фундаментальних засадах творчості і сприйняття: "Коли ми бачимо будинок на вулиці, приміром, ...Банковій, де понавішувані ці звірі, слони і т. д., і все це на вузькому будинку наліплено так, що здається – ми почуваємо, що [він] от-от завалиться, – ми почуваємо, що цей будинок *нервовий*. Оцінка того факту, що він нам не подобається, походить від того, що нам неприємно почувати непорядок цього будинку – ми внутрішньо..., коли на ньому зосередимося, – *повторили в собі непорядок*"[6].

Упорядкування стосунків у системі художня реальність/сприйняття відбувається, за Л. Курбасом, згідно з енергетично-речовинним обміном у режимі

---

[3] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 56.

[4] Там само. – С. 57.

[5] Там само.

[6] Там само. – С. 55. Курсив автора статті. *(Прим. ред.)*.

хаос/порядок. Обидва суб'єкти – будинок і адресат – перебувають у взаєминах сполучених судин. Український митець наближається тут до нинішнього розуміння сприйняття як "творчого експерименту", подібного до експерименту фізичного. У чомусь сприйняття симетрично відповідає посланню адресата. Концепція енергетичних начал супроводжує і такі роздуми режисера: "У якого-небудь цілком конкретного і реального Рубенса є... елементи безпредметного впливу самої фарби, кольору на глядача, настрій глядача на певний ритм, як у... супрематистів чи експресіоністів"[7]. І далі: матеріал у мистецтві різний, скажімо, для малярства "фарби, чи рисунок, чи площа, взагалі простір, але також і час"[8]; і висновок: все "тягнеться до несвідомого буття матерії"[9]. А що таке "несвідоме буття матерії", як не енергетично-речовинні потоки? Це – розумна плазма. Солярис.

У дослідника Ірини Герасимової є така гіпотеза-здогад: "У засвоєнні людством різних граней свідомості етапові мисле-форми, можливо, передував етап мисле-енергії у вигляді "невербсільного відчутного ритму-мислення", у якому особлива чутливість до внутрішніх ритмів об'єктів, напевне, відігравала провідну роль"[10].

Л. Курбас інтерпретує художню вітальність через коди першотектональних начал, через потоки космічної енерго-свідомості (ще раз згадаймо "Едіпа", захоплення Рудольфом Штайнером та Григорієм Сковородою). Особистий модус сприйняття художнього феномену з'являє себе часткою загальнокультурного всесвітнього досвіду. Позасвідомий, позасеміотичний код відтворює цілісність самого потоку переживання, рух до можливих меж, кордонів, ліній форми, до тотожностей і самототожностей. До "зупиненої", явленої цілості. Одним з таких "зупинених" феноменів є образ як одиниця вимірювання художнього й естетичного. Як проявлення з художнього небуття, з його потенцій – актуальної буттєвої форми (завжди тимчасової). Перебування, життя образу в межах художнього простору спирається на незаперечні закони[11].

Цілість, цілісність образу[12], запобігання його розсіюванню може бути забезпечене, згідно з цими законами, лише за умови підтримки його енергії у "режимі мерехтіння". "Режим мерехтіння" в цьому випадку передбачає пульсацію-чергування різних станів, можливість згортання і розгортання у часопросторі естетичних "згустків" і "хвилин", можливість миттєвого переходу в будь-який інший режим аж до протилежного – і все це не за рахунок зовнішніх впливів-

---

[7] Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 72.

[8] Там само.

[9] Там само. – С. 74.

[10] Цит. за: Киященко Л. П. Современная картина мира и синергетика художественных языков / Л. П. Киященко, Н. И. Киященко // Практична філософія. – 2005. – № 1. – С. 184.

[11] Фундаментальних законів з'яви *образу* автор торкнеться у своїй новій монографії з проблем синергетики.

[12] Маю на увазі образ як дискретну одиницю в межах цілісного образу вистави, яка, у свою чергу, теж виступає дискретною щодо іншої метацілісності.

поштовхів. Енергія подібних зрушень лежить безпосередньо в самому факті нелінійності образу. Якщо ж торкнутися його змістовної частини, то ідея енергетичного "мерехтіння" втілюється в режисерських технологіях через зрушення логіки/нелогіки, хаосу/порядку енергетичних означень, перерозподілу передбачуваного/імовірнісного, через запуск механізмів дифузії, відкріплення/закріплення за тим чи іншим контекстом і т. ін. Театр демонструє свій енергетичний ресурс через стани часопросторової пульсації.

В останній третині XX століття нова наука синергетика пояснює існування художньої цілості і цілісності через синергійні механізми постійного відновлення, зокрема, із залученням феномену енергії як хвильового процесу, як пульсації частки-кванту.

Курбасове звернення до Сходу – ще один прояв резонансу зі світом синергії. Сам факт, скажімо, ритуально-родового (не індивідуального) начала в японському мистецтві чи ті ж акценти в китайському, свідчить про інші стійкі психічні утворення, інші поняття "виходу за межі тіла", управління енергетичною субстанцією "ці", гімнастики "дао-інь", психомедитативних вправ, про зовсім інші типи злиття з вищими началами або відриву від архаїки. Не випадково Л. Курбас студіював і конфуціанство, і вчення Лао-цзи, і японський синтоїзм. Його зацікавленість поняттям "перетворення" на тишу, на космізм (Г. Сковорода), на гармонію, що мислилась ним, судячи з його робіт 1920-х років, як єдність, коеволюція культури і природи, двох неподільних фундаментальних понять, – свідчить ще й про унікальність митця, який би міг ствердитись і як оригінальний філософетик, що поєднував у собі Захід і Схід засадно.

Український митець працює з поняттям образу як енергії, ніби упереджувально ілюструючи закони нелінійної поведінки складних відкритих систем. Зокрема, можливості енергетичного впливу образу через евристичні локальні нелінійності, якими виступають художні тропи.

Один приклад.

Образ Народного Малахія, псевдопророка і псевдо-Гамлета з однойменної драми Миколи Куліша, побудовано саме за такою матрицею, запрограмованою на режим "енергетичного мерехтіння"[13]. Найтонші нюанси режисерсько-акторських технологій, скеровані на особливий енергетичний баланс сенсуальних та інтелектуальних уявлень і почуттів, з'являють дивовижний портрет, побудований на своєрідних фазових переходах: від божевілля до романтичного трансу, від сентименту до агресії, від "текстів" з невербальними атрибутами власне сакрального до невербальних знаків псевдосакрального – через перерозподіл "хаотичних станів", через збудження то симетричних, то асиметричних мотивів, нарешті, через збудження резонансного "відгуку" на головні смисли режисерського задуму.

---

[13] Реконструкцію ролі і вистави загалом як ілюстрації цієї технології здійснено в монографії автора: Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – Київ : Факт, 1988. – 470 с.

Цікаво і важливо, що фазові переходи і перерозподіл "хаосу" відбуваються саме нелінійно: художня логіка ролі рухається не класичною логікою нанизування причинно-наслідкових станів, а турбулентно, вихороподібно – "монада" вербального тексту чи стану-настрою персонажа (такою "монадою" могла бути і річ – скажімо, дудка в руках у нашого "всесвітнього пастуха") діє як локальний вихор, який запускає "спіралеподібну пульсацію" по всьому масиву тексту вистави (семіотич.). Під цим впливом середовище всієї вистави збуджується, художньо еволюціонує до системи середовищ з різними рівнями нелінійності, ускладнюється. Картини, що постали перед глядачем, переінтерпретовували попередні очікування, що, безумовно, базувалися тоді переважно на суто лінійних зв'язках. Вистава саме тому виявилася такою глибокою, непередбачуваною ані для експерта-критика, ані для глядача, ані для цензора. Вона – мерехтлива, жива, дихаюча – балансує на межі ймовірного. Руйнує закони лінійного, замкненого класичного простору. Вибудовує нову ієрархію цінностей – не тільки художньо-естетичних, але й етичних, політичних, філософських. Саме тому наслідком стає спочатку розгубленість усіх "реципієнтів", а потім вилучення цієї евристичної зони із культурного простору.

Міра нової художньої складності базується, зокрема, – наголосимо – на інтуїтивному відчутті Л. Курбасом потреби в нових аналогіях, нових симетріях. Інакше – на здогаді про саму можливість упорядкування "хаосу" відразу на кількох рівнях – через упорядкування "естетичних" і "художніх" енергій у коректному сенсі цього, ще тільки майбутнього для театрознавства, терміна. Це евристичне відчуття має неабиякий продуктивний сенс, адже "хаос" будь-якого мікрорівня упорядковується макрорівнем – і так далі, за ланцюгом: розсіювання енергій – упорядкування. Поняття "конструктивного хаосу" стверджується у гуманітарній думці лише нині, але це ніколи не заважало великим художникам відкривати його реальні потенції задовго до того, як хаос одержав своє ім'я. Це поняття було таким завжди – нині воно просто одержало паспорт.

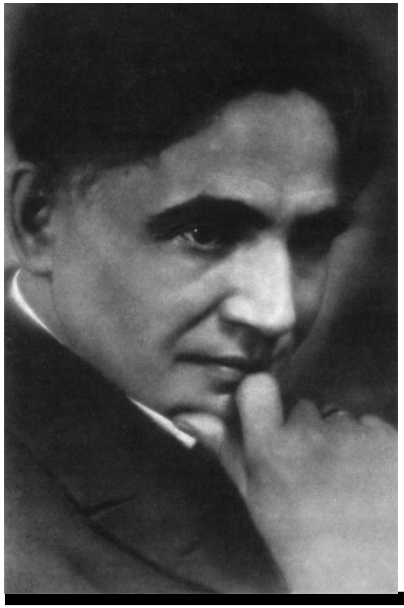
Цікаво відзначити, що еволюція сходження до нової художньої складності (окремого тропу, вистави загалом чи будь-якого макрофеномену) відбувається з повторами значущих смислів на відповідних рівнях організації художнього простору. Ці повтори смислів, форм, винесених турбулентними, спіралеподібними рухами, про що вже йшлося, виокремлюються через поки що незнаний нами темпоритм; відомо лише, що повтор "накопичує" себе від сходинки до сходинки вгору протягом кількох рівнів. Відбувається суттєва витрата енергії на етапах розсіювання. За таким принципом, гадаю, діє і природа, народжуючи генія: вона ніби збирає по крихті, щоб піднести вгору, значущі смисли попередніх сходинок, тобто евристичні елементи здобутків тих, кого кожна попередня епоха вважала талантом чи генієм. Самоподібність смисло-форм з'являє себе перескоком через сходинки, засвідчуючи подеколи ущільнення, прискорення часу. Енергія художніх інформаційно-речовинних потоків несе в собі фрагменти "минулого досвіду" і досвіду "прогностичного", "проективного". Ці фрагменти, що важливо усвідомити, можуть нести попередній чи майбутній досвід у всій

його цілості, тобто бути щодо неї репрезентативними: спрацьовує метонімічний принцип (до речі, головний принцип постмодернізму, на відміну від метафори як головного принципу модернізму) – у фрагменті-краплі – весь океан. Цей факт важко переоцінити, адже саме він стоїть біля витоків евристичних художніх і містичних пророцтв, і саме ним значною мірою пояснюється випереджальний хід художнього знання перед науковим.

Зауважу, що саме в цьому факті лежить також і відповідь на особливу ностальгію поетів чи художників (та й просто звичайної людини) за "собою у XIX-му столітті", а чи, навпаки, за "собою у тільки ще прийдешньому XXII-му". Ми нерідко говоримо: "він з XIX століття" чи "він з Марсу", не завжди усвідомлюючи цю реальність зв'язків, гадаючи, що це – метафора. Перед нами – феномен філогенетичної пам'яті, зі спливанням у ній "згадок" або "передбачень", "угадувань". Такий художник, як "фрагмент" того чи іншого часопростору, несе в собі репрезентанти чи то колишніх картин світу, мов, елементів простору, запаху, чи то майбутніх. Саме тому хтось із поетів може навіть ідентифікувати себе, скажімо, з Грецією (Байронів сплеск потреби в романтичному захисті цієї землі можна цілком пояснити таким механізмом), а хтось – скажімо, Райнер Марія Рільке – з Україною чи Росією, в той час як Микола Гумільов – з Африкою, за якою тужить, як за рідною землею і яка диктує йому романтичні строфи й нову ностальгію.

Приклади, так би мовити, буття художньої культури в напрямі синергії і, зокрема, приклади з театру Л. Курбаса можна продовжувати. Вони стверджують, що історична еволюція художніх, зокрема, театральних форм, у своїй постнекласичній версії обирає феномен хаосу, енергії, симетрії/асиметрії, ритму, лінії і т. п. для конструювання нелінійного синтезу. А також для підтвердження потреби у синергетичній переінтерпретації багатьох понять художньої культури і, зокрема, таких як "образ", "ритм", "пластика", "мізансцена", "час", "простір", "автор", "сценографія" тощо.

Запрошуємо театрознавство, мистецтвознавство до іншомовлення, не до сюжетної і детерміністської презентації, а до відчуття ними законів еволюції і законів самоорганізації власне театру і власне художньої культури.



РОЗДІЛ V

Лесь КУРБАС:
документи
й матеріали

Символ життя — рух вперед, рух по прямій, рух прагнення, шукання, рух людини, що еволюціонує. Смерть? Зупинка. Нешинуча зупинка. Нестрашна і небезнадійна. Ті, що йдуть по прямій, не вмирають, тільки зупиняються. Вони залишаються...

Лесь Курбас

Богдан КОЗАК

ЦЕРКОВНИЙ ЗАПИС ПРО ХРЕЩЕННЯ ОЛЕКСАНДРА КУРБАСА[1]

Усе те, що стосується біографії Леся Курбаса, для історика театру є не менш важливим, ніж дослідження творчого доробку великого майстра. В одному і другому випадках незначні, на перший погляд, штрихи, деталі з несподіваною силою увиразнюють, конкретизують рельєфний пласт уже добре вивченого, висвітлюють нові грані, збільшуючи, таким чином, смисловий об'єм цього пласту.

Дату і місце народження Леся Курбаса в 1975 р. розшукала Раїса Скалій, документально підтвердивши, що Лесь Степанович Курбас таки народився в Самборі 25 лютого 1887 р., а не у Старому Скалаті, як дехто вважав. Про перипетії і труднощі, пов'язані з пошуком цього факту, дослідниця розповіла у трьох публікаціях[2]. Треба віддати належне активній і наполегливій праці, яку вона виконала для встановлення істини. Проте з невідомих причин фотокопію документа, який 1975 р., як повідомляє у своїх публікаціях Раїса Скалій, надіслав їй генеральний консул Польської Народної Республіки в Києві, не було ні повністю опубліковано, ні описано, ні досліджено. Лише перший фрагмент цього документа, де поруч із записом числа, місяця й року хрещення Л. Курбаса було зазначено число, місяць, рік та місце його народження, опубліковано в українському часописі "Наша культура", що виходив у ПНР.

1992 р. у Вроцлаві в Міжнародному осередку досліджень творчості Єжи Ґротовського (Польща) відбулася Міжнародна наукова конференція, присвячена Л. Курбасові, в рамках якої українська сторона розгорнула виставку документів життєвого і творчого шляху реформатора українського театру. Архіваріус Міжнародного осередку досліджень Бруно Хояк звернув увагу на фотокопію фрагмента з церковної книги про хрещення Л. Курбаса, де у графі прізвища батьків зазначалося, що його мати "Ванда – дочер пок.[ійного] Іоанна Тейхера, урядника при старостві". Бруно Хояк дуже здивувався, що в усіх дослідженнях про

---

[1] Друкується з незначним скороченням за: Козак Б. Церковний запис про хрещення Олександра Курбаса / Богдан Козак // Просценіум. – 2004. – № 3. – С. 37–39. *(Прим. ред.).*

[2] Скалій Р. Де і коли народився Л. Курбас / Раїса Скалій // Вітчизна. – 1974. – № 6. – С. 215–217; Скалій Р. Перипетії шукань / Раїса Скалій // Вітчизна. – 1975. – № 11. – С. 217–218; Скалій Р. Загадка Леся Курбаса / Раїса Скалій // Наша культура. – 1976. – № 2. – С. 6–7.

життя Леся Курбаса (як і в дослідженнях Раїси Скалій) мама Л. Курбаса фігурує як Ванда Адольфівна[3], а не Іванівна.

Логіка підказувала, що повинен бути запис і про тих, хто тримав дитину до хреста, – хресних батьків. Бажаючи опублікувати документ повністю, я спробував одержати його якісну копію. Допоміг мені розшукати "запис про хрещення" директор Південно-Східного наукового інституту в Перемишлі Станіслав Стемпень, якому редакція журналу "Просценіум" і я особисто висловлюємо найглибшу подяку. Якою ж була моя радість, коли ксерокопія надісланої ним сторінки з церковної книги, де містився запис про хрещення Л. Курбаса, мала ще й третю частину – запис про хресних батьків. Це змусило наново опрацювати документ. Віддаючи належне праці Бруно Хояка, за його згодою, роблю свій власний опис і коментар документа. Ось так виглядає надіслана ксерокопія:

Документ зберігається в Державному архіві Перемишля в зібранні Грекокатолицькі парафії в Перемишлі, 51-2/01, сигнатура = 3/1, С. 84 (Zeszyt: Parafie grekokatolickie w Przemyślu 51-2/01, sygnatura = 3/1, S. 84). Запис про хрещення Л. Курбаса зроблено в церковній книзі Перемиського греко-католицького кафедрального собору Різдва Святого Івана Хрестителя в кінці 84 сторінки під № 9.

Документ написано по-церковнослов'янськи, що було характерно для Галичини XIX ст. У тексті зустрічаємо літери **ѣ** (ять) та **ъ** (йор), поруч з українським і російське **и**, а також українське и та російське **ы**. Літера **ѣ** читалася як **і**, а літера **ъ**, що перебувала в словах у слабкій позиції, не читалася.

Подаємо текст та коментар із книги церковного запису про хрещення Л. Курбаса. півжирним курсивом виділено рукописний текст оригіналу, у квадратних дужках розшифровуємо скорочення слів у тексті оригіналу.

Згідно з вищевказаними мовними правилами читаємо документ так:

У першій колонці наприкінці сторінки поставлено порядковий номер запису – ***9***, у другій – дата народження – ***25*** (цифри підкреслено двома лініями) ***Лютого 1887*** (цифри підкреслено двома лініями); у третій – дата хрещення – ***8 января*** (січня) ***1888*** року; під датами народження і хрещення написано слово ***місто*** (підкреслено однією лінією); у четвертій графі позначали адресу, де народилась дитина, вертикально написано – ***рожденоє*** (народжене) ***в Самборі***; у п'ятій записано ім'я дитини при хрещенні – ***Александер Зенон (двох імен)***, під ним – ***Бабка (повитуха) Сорувко з Самбора***, ще нижче широко написано – ***Крест.***[ив] і ***Мир.***[опомазав] ***О. Полянский***[4]; у шостій, розділеній на дві графи, зазначалося віросповідання: у лівій, де позначали греко-католиків, стоїть верти-

---

[3] Яновичева Ванда Адольфівна (1867–1950) – актриса. У 1885–1898 рр. працювала в Руському народному театрі у Львові, 1898–1899 рр. – у Літньому театрі Кам'янця-Подільського, 1920–1921 рр. – у "Кийдрамте" (Біла Церква, Умань).

[4] о. Полянський Олімпій (1856–1917) – закінчив Самбірську гімназію (1877), Львівську духовну семінарію (1881). У 1885–1891 один із священників Перемського кафедрального греко-католицького собору. 1891–1914 – парох с. Юрівці біля Сянока. Писав історичні повісті, поеми та п'єси народною мовою. 1914 р. – заарештований австрійською владою. Помер 1917 р. в таборі Талергоф.

кальна риска ***І***, у правій, де інші релігії, – прочерк; у сьомій, також розділеній на дві графи, зазначалася стать дитини: зліва, де записували хлопчиків, стоїть вертикальна риска ***І***, у правій, де дівчаток, – прочерк; у восьмій, теж розділеній на дві графи, записували законність народження: зліва вертикально написано слово ***правого*** (законнонароджений), справа – прочерк; у дев'ятій – відомості про батька дитини: ***Стефан Курбас***[5]***, син Филипа Курбаса – священика з Старого Скалата і Іосифи з Литвиновичев – (актора при руськом театрі)***; у десятій – відомості про матір дитини: ***Ванда, дочер пок.***[ійного] ***Іоанна Тейхера***[6]***, урядника при Старостві і Кароліни з Кульчицких – (акторка)***; в одинадцятій – ім'я та прізвище хресних батьків: ***Казимір-Владислав Плошевский***[7]***, актор***, ***Іоанна Гриневецка***[8]***, донька Николая Гриневецкого (акторка)***.

Чому "Александер-Зенон Курбас", як записано у книзі, був хрещений через рік після народження, та ще й у Перемишлі, можемо тільки гадати. Раїса Скалій висуває таке припущення: "…На прохання Іоанни Гриневецької, акторки театру [Товариства. – *Б. К.*] "Руська бесіда", яка походила з Перемишля й була хрещеною матір'ю Леся, його охрестили в Перемишлі"[9]. Звідки взято відомості про те, що ініціатива охрестити Олександра Курбаса в Перемишлі належить Іванні Гриневецькій, на превеликий жаль, авторка статті не говорить. Наведена цитата свідчить, що дослідниця мала фотокопію повного запису з церковної книги, однак чомусь, називаючи хресну маму І. Гриневецьку, не згадала про хресного батька – актора Руського народного театру Товариства "Руська бесіда", за походженням поляка, Владислава-Казимира Плошевського (1853–1892).

А все-таки... Чому Леся Курбаса хрестили в Перемишлі? Місто Самбір, у якому народився Л. Курбас, належало до Перемисько-Самбірсько-Сяноцької єпархії, парафіяни якої від 1886 р., коли в Перемишлі було освячено Кафедральну церкву Різдва Святого Івана Хрестителя[10], зазвичай хрестили в ній своїх дітей. Це було і знаменно, й почесно. Тож батьки Леся Курбаса чекали нагоди, щоб приїхати до Перемишля і вчинити все згідно із традицією. Така нагода трапи-

---

[5] Курбас (по сцені Янович) Степан Пилипович (1862–1908) – актор, співак (тенор) і режисер. У 1884–1898 рр. актор (з 1891 р. – режисер) Руського народного театру у Львові. У 1898–1899 рр. працював у Літньому театрі Кам'янця-Подільського.

[6] Ванда Іванівна Тейхер (Курбас, по сцені Яновичева) (1867–1950) – актриса (1885–1898) Руського народного театру у Львові, 1920–1921 рр. – Кийдрамте (Біла Церква, Умань). У метриках про народження молодших дітей Нестора і Корнелія, яких хрестили в Старому Скалаті, прізвище батька Ванди Іоанівни написано Тейхман, а не Тейхер. Очевидно священик Олімпій Полянський допустився помилки. – Державний архів Тернопільської області. – Фонд 487, оп. 1, спр. 291. – Арк. 200. (Запис про хрещення Нестора).

[7] Плошевський Казимир-Владислав (1853–1892) – український і польський актор. Сценічну діяльність почав 1873 р. у Львівському польському театрі. У 1874 – 1880, 1882–1883, 1886–1892 рр. працював у Руському народному театрі у Львові.

[8] Гриневецька Іванна – акторка Руського народного театру у Львові.

[9] Скалій Р. Перипетії шукань / Раїса Скалій // Вітчизна. – 1975. – № 11. – С. 217–218.

[10] Схиматисмъ всего клира Руско-Католического Епархіи соединеных Перемыскои, Самборскои и Сяноцкои На Рок От Рожд. Хр. 1888 в Перемышли. – Перемышль : Типомъ Стан. Ферд. Пионткевича, 1888. – С. 21.

лася, коли театр у кінці грудня поїхав туди на гастролі. Таку інформацію подає газета "Діло" за 1887 р. в рубриці "Новинки": "Русько-народний театр під дирекцією пп. Біберовича[11] і Гриневецького[12] забавить в Бродах до 22 н. ст. грудня включно, а звідси переїде до Перемишля, де 25 н. ст. грудня с. р. дасть перше представленє. Всіх представлень в Перемишлі буде тілько шість"[13]. Отже, знаємо, що театр Товариства "Руська бесіда" з 25 грудня 1887 р. виступав у Перемишлі. У тій же газеті "Діло" за 5 січня 1888 р. в рубриці "Новинки" подано таку інформацію: "Русько-народний театр під дирекцією пп. Біберовича і Гриневецького переїхав уже з Перемишля до Ярославля [йдеться про місто Ярослав, тепер Польща. – *Б. К.*] на кілька представлень. Перше представлення відбудеться в середу (18-го н. ст. січня)"[14]. Як бачимо, театр Товариства "Руська бесіда" виступав у Перемишлі, а 4 січня переїхав до Ярослава. Відомо також, що від Різдва до Йордана театр не грав вистав. Перша вистава в Ярославі мала відбутися лише 18 січня. Можна припустити, що батьки Леся Курбаса з малим сином не поїхали з трупою театру до Ярослава, а святкували Різдво у Перемишлі, де на другий день свят, у день Святої родини Марії і Йосифа, в кафедральній церкві Різдва Святого Івана Хрестителя охрестили свого сина. Це був свідомий вибір, а не випадковість. Хрестив Леся Курбаса отець Олімпій Полянський[15], а хресними батьками були Владислав-Казимир Плошевський та Іванна Гриневецька – сестра Івана Гриневецького, видатного актора, одного з керівників театру – "артистичного директора", тобто мистецького керівника.

А щоб не виникло сумніву, чи подружжя Курбасів перебувало на гастролях із маленьким річним сином, подамо інформацію Єжи Плєшнаровича з його книжки "Сторінки діяльності Жешівського театру": "Лютий. 1888 р. Гостив Львівський руський народний театр під дирекцією Івана Біберовича та Івана Гриневецького. Виступили актори: Кароліна й Антін Клішевські, Ружицькі, Стечинські, Костянтин Підвисоцький, Владислав Плошевський, Гулевич, *Яновичі* (тут і далі курсив автора статті. – *Б. К.*). Грали українською мовою. Оголошено репертуар – "Циганський барон" Й. Штрауса (4 лютого) і "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського (11 лютого)"[16].

---

[11] Біберович Іван (1854–1920) – актор, режисер, театральний діяч. Дебютував у Руському народному театрі 1874 р. (1882–1892 рр. – директор театру, до 1888 р. – разом з І. Гриневецьким).

[12] Гриневецький Іван Миколайович – (1850–1889) – актор і режисер. У 1874–1889 рр. працював у Руському народному театрі у Львові (з 1882 р. – директор спільно з І. Біберовичем).

[13] Діло. – 1887. – 1 груд. (чис. 134). – С. 3.

[14] Діло. – 1888. – 5 січ. (чис. 3). – С. 3.

[15] Схиматисмъ всего клира Руско-Католического Епархіи соєдиненых Перемыскои, Самборскои и Сяноцкои На Рок От Рожд. Хр. 1888 в Перемышли. – Перемышль : Типомъ Стан. Ферд. Пионткевича, 1888. – С. 21.

[16] Pleśniarowicz J. Kartki z dziejów Rzeszówskiego teatru / Jerzy Pleśniarowicz ; przygotowal do druku, wzupelnił, repertuary i kalendarium opracował Krzysztof Pleśniarowicz. – Rzeszów : KAW, 1985. – S. 242–243. *(Переклад – Б. К).*

Тепер поміркуємо над ім'ям батька матері Л. Курбаса. Справді, Ванду Іванівну Курбас актори театру "Березіль" кликали Ванда Адольфівна (про це свідчать їхні спогади), так зверталася до неї і дружина Леся Степановича – Валентина Чистякова. Заарештований 1933 р. у Москві, Л. Курбас під час першого допиту на запитання слідчого про сімейний стан сказав: "Дружина Валентина Миколаївна Чистякова (у Харкові), мати Ванда Адольфівна (у Харкові)"[17].

То що дивуватися театрознавцям, які більше знають про ці матеріали, аніж про фотокопію з церковної книги та публікації Раїси Скалій. Навіть в енциклопедичних словниках "Митці України" (К., 1992), та "Мистецтво України" (К., 1997), обидві – за редакцією А. В. Кудрицького, під гаслом "Яновичі" читаємо інформацію – "Ванда Адольфівна Яновичева". То як насправді по батькові писалася матір Курбаса? Ми не маємо сумніву: Іванівна.

Яке можна знайти пояснення, що всі вважали її Вандою Адольфівною? Можливо, йдучи за чоловіком у 1884 р. на сцену театру Товариства "Руська бесіда", вона вважала за доцільне не тільки взяти сценічний псевдонім мужа "Янович", але й змінити ім'я по батькові – Іванівна на Адольфівна. Тоді діти з поважних родин дуже високо ставили честь батьків. Також можна ще припустити, що чернівецький австрієць Йоганн Тейхер (Тейхман) мав подвійне ім'я – Йоганн-Адольф. Але не міг о. Олімпій Полянський записати у книзі лише одне ім'я – Іоанн, адже писав цю інформацію зі слів доньки Тейхера (Тейхмана) – Ванди Іванівни або метричного свідоцтва її народження, радше писав зі слів. Іншого пояснення поки що не маємо[18].

Вважаємо, що ця публікація приверне до себе увагу істориків театру, укладачів довідників та енциклопедій. Хочемо також вірити, що публікація зацікавить молодих театрознавців і викличе в них бажання розшукати в архівах родовід Леся Курбаса по батьківській і материнській лініях, а також дослідити творче життя Степана Пилиповича Курбаса (Яновича) (1862–1908) і Ванди Іванівни Тейхер (за чоловіком – Курбас, сценічний псевдонім – Яновичева) (1867–1950). Їхнє життя і творчість та безпосередній стосунок до великого майстра української сцени Леся Курбаса заслуговують на ґрунтовну розвідку.

---

[17] Лабінський М. Протоколи допиту Л. Курбаса по справі ЗВУ / М. Лабінський, М. Шудря // Український театр. – 1991. – № 3. – С. 4.

[18] Однак час вносить корективи. Раїса Скалій у статті "Коріння Леся Курбаса", опублікованій у Науковому віснику "Курбасівські читання" (2007. – № 2. – С. 259–273), виданому національним центром театрального мистецтва імені Леся Курбаса, довела, що прізвище діда Л. Курбаса – Тайхман Адольф. Проте у приватному листі, на який вона посилається, відсутнє документальне джерело цієї важливої інформації. Вважаємо за необхідне заповнити цю прогалину. В річниках "szematyzm "królestwa Galicyi i Lodomeryi z wielkiem ksiestwem krakowskiem", виданих у Львові в друкарні Віняжа за 1871 (с. 28), 1872 (с. 27), зазначено, що Адольф Тайхман (Adolf Teichman) був збирачем податків ІІІ класу в старості містечка Городенки. А річнику за 1874 р. (с. 28) зазначено, що Адольф Тайхман, збирач податків на пенсії є заступником бургомістра Городенки.

ДВА ЛИСТИ ДО ІВАНА ФРАНКА Л. КУРБАСА ТА Т. ВОДЯНОГО[1]

Вступна замітка, підготування до друку
та коментарі **Ростислава ПИЛИПЧУКА**

Це велике щастя, що під час навчання Леся Курбаса в Тернопільській українській гімназії з третього по восьмий клас включно (1900–1906 рр.) його близьким другом став Тома Водяний (1886–1970) – людина з неабиякою пам'яттю й літературним хистом, яка через багато десятиліть, уже після повернення з сибірського заслання, у 60-х роках XX ст., так детально висвітлила духовний світ і деякі життєві обставини О. Курбаса під час його навчання не тільки в гімназії, а й у Віденському та Львівському університетах. Спогади "Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ" Т. Водяний надіслав у 1967 р. Миколі Лабінському, який під керівництвом Василя Василька укладав збірник "Лесь Курбас. Спогади сучасників"[2]*. Із цього розлогого тексту до згаданого збірника ввійшов тільки відредагований екстракт під назвою "Спомини про Леся Курбаса (1901–1913 роки)"*[3]*. Певної деформації цей текст зазнав і в перекладі Л. Танюка для російського видання, починаючи із заголовка "Из школьных лет"*[4]*. Кілька років тому з'явився друком майже повний текст спогадів Т. Водяного під назвою "Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ"*[5]*.*

Про те, що Л. Курбас в останньому класі Тернопільської гімназії робив перші літературні спроби, було відомо з вищеназваних скорочених попередніх

---

[1] Листи друкуються вперше за автографом, що зберігається у відділі рукописів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 3, шифр 1631. Редакція вважала за доцільне подати наскрізну нумерацію приміток. *(Прим. ред.)*.

[2] Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – 360 с.

[3] Водяний Х. Спомини про Леся Курбаса (1901–1913 роки) / Хома Водяний // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 51–73.

[4] Лесь Курбас : статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие / [сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк]. – Москва : Искусство, 1987. – С. 57–73.

[5] Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ / Хома Водяний // Рукопис : український альманах щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. – Київ : Криниця, 2004. – Т. 1. – С. 265–300.

публікацій спогадів Т. Водяного, але найповніше про це сказано в останній, яка фактично є первісною, редакції спогадів: "У 7–8 класах учні видавали напівтаємний, бо вчителі неофіціально знали про те, рукописний гумористичний листок, в якому висміювали, як хто вмів, товаришів, щонайбільше за те, хто які мав знайомства з дівчатами. Так отже Лесь ілюстрував цей листок і ілюстрував добре, як би це робив справжній карикатурист. Цікаво, що він малювання ніде не вчився.

Накінець про епізодичний письменницький виступ Леся в гімназії. В 8 класі ми написали по етюдикові – вже не пам'ятаю, як прийшло до того, хто з нас подав таку думку, але йшлося про те, чи ми напишемо щось таке, щоби нас надрукували. Ті етюдики вислали до "Літературно-наукового вістника", на руки Франка. І. Франко помістив їх. Лесь писав під псевдонімом "Зенон Мислевич", а етюд мав заголовок "В горячці", багатомовний для нього заголовок! "В горячці" вже було надруковане, а моє ще ні, і я думав, що вже не помістять, ми розмовляли про те, й тоді Лесь сказав: "Усе одно, я письменником не буду!" Пізніше вияснилось, чому він так сказав: бо він готувався на актора. Але тоді я цього не знав і запитав: "Чому?" Він хвилинку подумав і сказав: "Бо письменником може бути тільки той, хто любить про себе і взагалі про будь-що розказувати". Це правда, що Лесь не любив нічого детально розповідати, і так само, може, те його зауваження про письменника правильне. Бо інакше не писали би. Одначе про Леся правда те, що він не став письменником тому, що в нього фактично не було таланту, радше терпцю епічно розказувати. І думаю, що ця його недостача уміння епічно розказувати відбилася також на його пізнішій режисерській діяльності"[6].

Перші літературні твори тернопільських гімназистів з'явилися на сторінках журналу "Літературно-науковий вістник" ще того самого року, коли були надіслані, а саме 1906-го, коли редакція журналу ще була тільки у Львові[7]. *Нижче в додатку подаються тексти цих "етюдиків" за першодруками. (До речі, у бібліографічному покажчику ЛНВ допущено грубі помилки щодо опису номера, в якому опубліковано новелу Т. Водяного*[8].

Ці публікації заохотили молодих "літераторів" до подальшої праці, і обидва вони, вже кожен зокрема, надсилають І. Франкові нові свої твори.

В архіві І. Франка (Ф. 3, шифр 3458) зберігся текст оповідання "Сни", датований: "Ст[арий Скалат] 2/I 1907". Цей твір не був опублікований у "Літературно-науковому вістнику", можливо, тому, що з утворенням київської

---

[6] Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ / Хома Водяний // Рукопис : український альманах щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. – Київ : Криниця, 2004. – Т. 1. – С. 279.

[7] [Курбас О.]. В горячці / Мислевич Зенон // Літературно-науковий вістник. – 1906. – Т. 34, кн. 4. – С. 37–40; [Водяний Х.]. Стратив ціль / Т. В. // Літературно-науковий вістник. – 1906. – Т. 14, кн. 5. – С. 265–266.

[8] "Літературно-науковий вістник" : покажчик змісту. Томи 1–109; 1898–1932 / уклав Богдан Ясінський. – Київ ; Нью-Йорк : Смолоскип, 2000. – С. 46.

редакції журналу весь його наклад готувався і друкувався вже в Києві. Через багато років новелу О. Курбаса "Сни" (за автографом з архіву І. Франка) опублікували М. Лабінський та М. Шудря в журналі "Україна"[9].

Нижче уперше публікуються за автографами обидва листи Т. Водяного і О. Курбаса до І. Франка за 1906 рік.

Слід зауважити, що обидва листи писані рукою О. Курбаса і, мабуть, ним самим складені, але з чемності й формально за абеткою наприкінці листа О. Курбас зазначив спочатку прізвище Т. Водяного, а потім своє.

Заслуговує на окрему увагу факт, що Тома Водяний підписується так, як він був охрещений: Тома, а не Хома, як це зробили українські радянські редактори, "осучаснивши" нібито застаріле ім'я "Тома" на "Хома". Слід віддати належне редакції московського видавництва "Искусство", яке у згаданому вище збірнику (1987 р.) назвало Водяного правильно: Тома. Натомість мудрагелі з видавництва "Криниця", публікуючи в альманасі "Рукопис" цитований вище текст спогадів Водяного, пишуть його ім'я дуже по-українському: Хома, а власник тексту М. Лабінський починає своє переднє слово такою довідкою: "Водяний Хома (Фома) Григорович…" Не знають сучасні видавці, що поширене в західноєвропейських мовах ім'я Тома міцно увійшло в західноукраїнську церковну і народну традицію. У радянський час була настанова: всі імена приводити до тогочасного літературного стандарту. Отоді Тома Водяний став Хомою, а в тюремних списках Гулагу – Фомою і так перейшов до двомовного російсько-українського паспорта, який йому видали після звільнення: Фома і Хома. Сучасний словник-довідник "Власні імена людей" Л. Г. Скрипник і Н. П. Дзятківської[10] *визначає імена "Тома" і "Хома" як паралельні. Але й у радянські часи не змінювали прізвищ "Томенко" на "Хоменко" (хоч траплялося, що змінювали на "Фоменко") і в паспорті народного артиста України Ярослава Геляса по батькові писали Томович, а не Хомич. Тож слід повернути Водяному його питоме ім'я Тома.*

Щодо імені Курбаса, то він не вживав публічно побутового його варіанта "Лесь". Це трапилося аж тоді, коли він став професіональним актором і режисером (принаймні листи до Г. Хоткевича у 1912 р. підписує повним іменем "Лесь" та ініціалом "Л."), а до того часу підписувався своїм іменем від хрещення – Олександр.

Чи відповів І. Франко на ці листи? Адже він розумів, що Олександр Курбас, який навчався у Тернопільській гімназії – син добре йому, Франкові, знайомих – колишніх відомих акторів Руського народного театру Товариства "Руська бесіда" Степана і Ванди Яновичів, які на той час у театрі вже не працювали і мешкали в Старому Скалаті неподалік від Тернополя. Треба гадати, що таке швидке виконання прохання молодих літературних адептів і було відповіддю

---

[9] Курбас Л. Сни / Лесь Курбас ; передм. "Каменяреве благословення" М. Шудрі і М. Лабінського // Україна. – 1987. – № 9. – С. 11–12.

[10] Скрипник Л. Г. Власні імена людей (словник-довідник) / Л. Г. Скрипник, Н. П. Дзятківська. – Київ : Наук. думка, 1996. – С. 104, 108.

І. Франка замість жаданого листа. Мабуть, І. Франко таким чином віддав честь відомим діячам українського театру.

ЛИСТ ПЕРШИЙ[11]

Високоповажаний Добродію!

Для спробування своїх сил на літературнім поли зважились ми оба підписані написати по одному "творові" та шлемо отсе їх до Вас, щоб почути Вашу гадку про них та про нас яко "літератів". Як можна, то помістіть в ЛНВ, а як ні, то киньте в кіш, а нам дайте лиш відповідь, на яку залучаємо марку. Ми там не дуже такі й горді на ті "твори", а лиш на те, щоб знати, чи варто нам тратити час на їх, шлемо Вам сі стрічки.

Не маєм чого встидатись і кладемо свої імена під листом.

Просим теж о скору відповідь, бо ми дуже нетерпеливимось.

З глубоким поважанєм

Т. Водяний Ол. Курбас

гімназіяльні ученики (VIII кл[яси]).

Адреса до нас: Ол. Курбас, ученик VIII кл[яси] укр[аїнської] гімназії в Тернополи.

Тернопіль, дня 11/3 1906.

ЛИСТ ДРУГИЙ

Високоповажний Пане Добродію!

Просимо не гніватись, що ми так наприкряємось Вам своїми листами, тим більше, що Ви усе дуже заняті. Ми вислали до Вас 12 марта свої перші проби літературні разом з уклінною просьбою прислати нам в листі свою гадку, чи є в нас який талан, чи працювати нам далі на полі літературнім та чи може бути з того який хосен. Доси не маємо ніякої відповіди, і з того вносимо, що Ви або не получили нашої посилки, або що Вас неприємно вразив занадто, може, фаміліярний тон листа, або, по-третє, що ті наші проби взагалі стоять низше того, щоб Ви уважали за відповідне про них що-небудь нам написати. В разі, коли б зайшов перший случай, то просимо о поданє нам ласкавої звістки, то ми вишлемо свої проби вдруге; єсли б зайшла друга евентуальність[12], то просимо покласти се на карб звичайного в нашім віці незнання savoir vivre[13]. Що ж до третього, то *всяка відповідь буде для нас много значити* (підкреслення в автографі листа. – *Р. П.*), бо ж о неї нам лише й ходило. Як можете, то просимо о ласкаву відповідь перед 7-мим цвітня, тому що в тім дни розїжджаємось на великодні ферії[14], і лист в

---

[11] Листи друкуються за автографом, що зберігається у відділі рукописів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, фонд. 3, шифр 1631.

[12] Евентуальність – можливість (лат.).

[13] Savoir vivre – уміння жити, життєва мудрість (франц.).

[14] Ферії – канікули.

гімназії легко може пропасти. Ще раз перепрошаєм за влізливість та дуже просимо о ласкаву відповідь.

З глибоким поважанєм

Т. Водяний Ол. Курбас

Адреса: Олександр Курбас
ученик VIII кл[яси] гімназ[іальної]
в Тернополи
II (українська) Гімназія

Тернопіль, дня 1/IV 1906.

ДОДАТОК

Зенон Мислевич. [Олександр Курбас]

В ГОРЯЧЦІ

Шшшш…

Так болить, так болить голова…

Обіймає сталевими раменами мою голову і тисне… Хто?

Підводжусь. В хаті пітьма, холодна тиша – я сам.

Сам – ні! Тут ще хтось є. Єсть хтось, що спричиняє біль моєї голови.

Чого ж так тисне? Кидає филями крови до живчиків так болюче… Рве, шарпає нерви… болить, болить… До шалу доводить той ненастанний ритм б'ючої крови…

Там… там… там…

Голова тяжка, він оперся на неї цілим своїм тягаром і тисне раменами виски, так твердо, невмолимо…

Шшшш… Ох!..

_ _

– Хто ти?
– Я – твій біль!
– Як зовешся?
– Гакарату Тіндубоя.
– Як? Гакарату Тіндубоя? Ха, ха, ха!..
– Що ж, смієшся? Це ж гарне ім'я. Ти сам його видумав і дав його мені!
– Я? Се ж ти говориш в мені?
– Так!.. але…
– Ааа! Не тисни так…

Шшшш…

– Що ти? Яким правом знущаєшся наді мною?
– Ні! Я так, – без права знущаюсь. Ха, ха!
– Як се?

– Но так! Я ж – насильство!
– Але ж я не хочу, не хочу!
– Га, га, га! Дарма! О! – дззз…
– Ах! Не дрочи! не дрочи! Прошу тебе!
– Дарма! О! – дззз…
– Але ж я не хочу, не хочу, не хочу… я не хочу! Ааа!..

_ _

… Прокидаюсь.

Темно! Смотрю руками довкола себе. Стіна. Нервово, з відразою відкидаю руку і вдаряюся з другого боку теж о стіну…

О Боже! Боже!

Страх обгортає мене… Боюсь підняти руку вгору, щоб не діткнутися знов стіни і не знайти себе в – труні!

Та страх перемагає. Спро[к]вола підіймаю руку і вдаряю нею… Ааа! Я в труні, в труні!

Жах страшний, розпука…

З нелюдською силою б'ю о стіни, гримаю кулаками, кричу…

Надармо!

Духу не стає…

Але ж я мушу вирватися звідси… Хто, яким правом смів мене заперти сюди?..

– Ратунку! Ратунку!

І знов б'ю кулаками, ще з дикійшою силою, б'ю, кусаю тіло, драпаю стіни…

… Вони не подають ся!..

Боже! Боже! Вір'ю, вір'ю в тебе, вір'ю, лиш пусти мене звідси.

Плачу безсильний, скажений.

І рву волосє, і кидаюсь…

І кричу, і молю…

І душуся…

Аааа!..

Очі видираю…

Безсилий… безсилий…

_ _

Шшшш…

Розплющую очі, облитий потом. Що се було?

А! То ти було – насильство, а ім'я твоє, ім'я – Гакарату! Ти… ти… без серця…

– Ха, ха, ха, ха, ха!..

_ _

Я вперве пізнав його з часописей. Так, пригадую собі…

"Революціонерку Х., молоду дівчину, офіцер віддав на поталу жовнірам".

Де ти… Боже?

Се, що в неї було найсвятійше – честь дівочу, потоптати ногами, знасилувати?

Та ж воно не вернеться вже їй ніколи!

Бачу її в хвилі, як солдати серед дикого реготу та безсоромних дотепів і рухів ведуть її з собою. Вона пручається, рветься, благає.

Надармо…

Плаче так спазматично… і кричить, кричить так дико!..

– Пустіть! Пустіть!

Вона чує обридженє до них!

А вони регочуться, роздягають її…

Вона пручається, але не поворухне вже ні кісткою.

Сильно держать!

_ _

Се знов був ти, Гакарату!

Ти… ти!..

– Дарма!

_ _

Бачу твоє лице, пристрасне, запухле, лискуче…

Очі забігли кров'ю, а уста роздерті скаженим усміхом… Усміхом дикої радости…

Ти сильний, сильний якраз своїм злом, його богатцтвом… Ти сам – уособленє зла!

Де раз ступиш, там зойки по тобі лунають, там серце безвинне не одно тріснe з розпуки, там моря сліз течуть…

А проте чоловік – найбільша святість, якої ніхто не сміє нарушити!

Не сміє! Чуєш?!

А ті люди, твої знаряди!

Та що люди! Ціла природа то – ти!

Ти – насильство! Ти!..

_ _

Шшшш…

Ах! Як болить голова!

Як страшно болить…

А тяжка-тяжка…

_ _

Стає мені знов перед очима знайома дівчина.

Бліда була все, з запалими грудьми і щоками.

Страшна недуга загніздилась в її грудях… – родинні сухоти!

Сохла з дня на день, в'яла та мучилась…

Боролася зі смертю… так страшно!

Пригадую собі її біле лице, облямоване чорним волосєм на білім тлі подушки. Сині, великі очі гляділи кудись у простір, перлила в них слеза і видно було з тих очей одно бажання, тужне бажання життя!

Як вона бажала жити!

Занадто слаба мова людська, щоб висловити той біль, ту розпуку, ту боротьбу її зі смертю.

І таки померла…

Бо на світі володіє не добро, а ти, ти – Гакарату Тіндубоя!

Ти бог зла, бог насильства.

І ніколи не зникнеш з лиця світа, доки є ще хоч одна животина на світі…

Доки світ стоїть…

Бо кривда – то зло, а світ – теж зло!

_ _

Що провинила сухітниця, що бридкий чоловік, що пролетарій, що, нарешті, й зла людина, що вони такі, а не інші? І світу не видно, бо другий Христос не прийде…

Не прийде ніколи такий, що усунув би зло зі світа.

Хиба би світ знищив у його основах.

Бо світ злий сам у собі!..

_ _

Турр… турр…

Шумить у голові, виски болять скажено, в горлі палить спрага.

Ти ще не покинув мене, Гакарату?

Гакарату… Гакарату? Що се?..

А! Правда! Се я, мабуть, у горячці так охрестив – насильство!

Т. В. [Тома Водяний]

СТРАТИВ ЦІЛЬ

Кождому дано ціль, що має вести його по недовгій стежині життя. Щасливий, хто не стратив сього дорогоцінного каменя довіку! Бо всюди він просвічує йому темноту і показує дорогу. І хто все був вірний своєму ідеалові, безпечно, хоч із перешкодами, тихо, хоч серед бур відбував свою дорогу…

Але горе тому, хто згубив свою ціль! Він не йшов простою дорогою, бо не видів її і блукався по безпуттях… І ніхто йому не міг показати дороги, бо кождий ішов своїм шляхом… Він блукався, і не міг дальше йти. Він став предметом нікому не потрібним, колодою під ногами. Він не йшов поруч з иншими, тільки схилив розкуйовджену голову вниз і, наче п’яний, потручував нею прохожих… А кождий удар, здавалося, говорив йому: “Ти стратив ціль”… Але він не чув і не розумів тих слів, бо вуха не хотіли чути, очі глядіти, мозок думати… Він навіть не знав, що стратив ціль, бо не знав, що можна її мати…

Дехто пізнав, що він зблудив, милосердився і питав: “Куди йдеш?..” Тоді він підносив голову, широко розкривав очі і, здавалося, щось думав, але відповісти не вмів… А прохожі, хто був цікавий, допитливо вдивлялися в нього, і

дехто казав: “Божевільний!” А многі хитали головами і не говорили нічого… Їм жаль було того чоловіка, але помогти йому не могли…

Довго він блукав отак, – много ще прохожих тручав він своєю розкуйовдженою, схиленою головою…

Нараз оглянувся поза себе і бачив, що кождий несе щось у руках і ніколи не випускає… Були се ріжні річи, ріжного тягару, форми і блиску… Між ними спостеріг і маленькі, блискучі дитячі забавки… Тоді пригадав собі, що колись і він мав їх. Пригадав собі також, як колись прийшли до нього якісь високочолі люди, показали йому якісь инші, тяжші, більші річи і казали до нього: “Покинь сі забавки!..” Довго він надумувався, довго приглядався їм і все не міг рішитися… Вкінці кинув забавки і взяв подані йому тягарі…

Він пригадав собі також, що тоді прийшли до нього якісь инші, ніжнійші від тамтих люди… Вони сміялися з нього і веліли кинути ті тягарі…

І він кинув їх, бо видались йому тяжкими і колючими…

Але ті люди не дали йому нічого… і він досі лишився голіруч…

Ще раз поглянув на прохожих, і вмить стали йому ясні слова: “Ти стратив свою ціль!” Він зрозумів, що без цілі годі жити… і кинувся шукати своєї згуби…

Серед юрби прохожих спостеріг давно забутих високочолих людей… Ті люди і тепер двигали найбільші і найтяжші тягарі… Їх м’язи були напружені, долоні набренілі – але з їх очей видно було спокій і усміх. Лиця їх були поважні, і з них пізнати було завзяттє. Вони йшли, як і колись, певним і твердим кроком, витревало усували з-під ніг колоди і відважно продиралися поміж тернє і бодяки… а якісь чорні, висохлі людські постаті тиснулися до них, і вони потішали їх…

…І вони знов дали йому кинену річ… Відтоді він уже ніколи не стратив її.

Богдан КОЗАК

ДВА СЕМЕСТРИ ЛЕСЯ КУРБАСА У ВІДЕНСЬКОМУ УНІВЕРСИТЕТІ (1907–1908)[1]

Тернопільську Цісарсько-королівську гімназію імені Франца Йосифа[2] з українською мовою викладання Лесь Курбас закінчив не в рік випуску (1906), а наступного, 1907-го р., оскільки не був допущений до випускних іспитів. На це було кілька причин.

Батько Леся, провідний актор і режисер народного театру товариства "Руська Бесіда", через хворобу покинув сцену 1899 р. і переїхав із сім'єю до батьківської оселі в Старий Скалат біля Тернополя. Тож від першого класу гімназії, куди Лесь вступив 1900 р., перебуваючи на канікулах вдома, син часто бачив напади батькової хвороби. Це змушувало його іноді пропускати заняття і бути поруч з матір'ю, молодшими братом Нестором і сестричкою Надійкою. Проте Лесь вчився добре, маючи хорошу пам'ять, до того ж дід, Пилип Курбас, священик у Старому Скалаті, зібрав солідну бібліотеку. Лесів брат Нестор, на три роки молодший, який теж був учнем гімназії, у листопаді 1905 р. помер від тифу. Важку втрату боляче переживала вся сім'я і, зокрема, емоційно чутливий Лесь, що не могло не позначитися на його навчанні. А крім того, у випускному році Лесиного навчання гімназію очолив новий директор, який запровадив "залізну" австрійську дисципліну на уроках. Тож Лесь і цілий ряд студентів за наказом директора не були допущені до випускних іспитів. Хоча, як згадував Курбасів найближчий гімназіальний товариш Тома Водяний[3]: "Лесь знав шкільний матеріал, довів тим, що в наступному році в тій самій школі і за того самого директора здав екстерном, що було далеко важче, ніж здавати публічно"[4] .

Спогади Томи Водяного про роки навчання Леся Курбаса у Тернопільській гімназії, Віденському і Львівському університетах є найповнішим джерелом свідчень про юнацькі та студентські роки майбутнього реформатора українського театру, його характер, мрії і поривання.

---

[1] Друкується вперше *(Прим. ред.)*.

[2] Цісар Франц Йосиф I проголосив 19 січня 1898 р. утворення Тернопільської державної гімназії з руською, тобто українською мовою викладання, яку назвали його іменем.

[3] Водяний Тома Григорович (1886–1970) – педагог, письменник.

[4] Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ / Хома Водяний // Рукопис : український альманах щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. – Київ : Криниця, 2004. – Т. 1. – С. 278.

Ще з дитинства потаємною мрією Леся було стати актором. Тож одразу по закінченню гімназії, одержавши атестат зрілості, потай від батьків, 1 липня 1907 р. написав листа до Виділу товариства "Руської Бесіди" з проханням надати йому як синові колишнього актора Руського народного театру Степана Яновича (Курбаса) стипендію для навчання у драматичній школі[5]. З нетерпінням чекав на позитивну відповідь, але йому було відмовлено через брак відповідних коштів. Батьки Леся, рівно ж як і дідусь, священик Пилип Курбас, бачили його тільки студентом університету. Постав вибір – де вчитися: у Львові, Кракові чи Відні? Лесь обрав Віденський університет. Чому? Про причини вступу Леся Курбаса до цього університету, про його навчання в ньому маємо, знову ж таки, свідчення Томи Водяного, який після закінчення гімназії 1906 р. вступив до Львівського університету. "Справа була така, – згадує він, – що коли я був на першому році (Львівського університету – *Б. К.*), за участь у "бучі" (незалежне віче в справі українського університету), яку уладили українські студенти на університеті у липні 1907 р., мене разом з кільканадцятьма іншими студентами усунули на два семестри і я мусив перейти в інший університет. Щоб не йти до Кракова, як робили інші, я пішов до Відня. А Лесь, як казав, пішов задля мене, а крім того, цього бажала мати, щоб "Лесь мав у Відні опіку". Але насправді, як потім виявилось, він мав свої розрахунки. Якраз у Відні – осередку культурного й мистецького життя Австрії, він міг найкраще студіювати драматичне мистецтво, ховаючись од товаришів і знайомих, а передовсім перед матір'ю, яка могла йому у Львові перешкодити. Тільки, розуміється, тоді я нічого не знав".[6]

До Відня Лесь Курбас і Тома Водяний приїхали у перших числах жовтня 1907 р. Про це свідчить дата ***11 жовтня 1907 р.*** і підпис ***Ф***[рідріх]***. Беке***, яким завірено, що Лесь Курбас записався на перший семестр Віденського університету ***звичайним слухачем філософського факультету*** і бажає прослухати курси лекцій з відповідних дисциплін. Фрідріх Беке (1855–1931), професор петрографії і мінералогії, на той час був деканом філософського факультету (до факультету входили природничі й гуманітарні науки), тож власне йому і належить підпис. Пізніше, у 1918–1919 рр. він обіймав посаду ректора Віденського університету.

На підставі власноручних записів Л. Курбаса у Книзі впису[7] на навчання (зимовий і літній семестри 1907/1908 рр.) одержуємо цікаву інформацію як про нього самого, так і про курси лекцій, кількість годин на тиждень, а також прізвища викладачів. "Вписатися допомогли нам товариші-українці, які були у Відні вже довше, – згадує Водяний, – і що було організованою поміччю для тих, що

---

[5] Центральний державний історичний архів України у Львові. – Фонд 514 (НТШ), оп. 1, од. зб. 164. – Арк. 1–3.

[6] Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ / Хома Водяний // Рукопис : український альманах щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. – Київ : Криниця, 2004. – Т. 1. – С. 285.

[7] Книга впису на навчання до Віденського університету (записи – нім. мовою) зберігається в архіві цього Університету. Сигнатура 1436.

перший раз приїжджали до Відня. Вони й знайшли для нас мешкання".[8] Семестровий формуляр у Книзі впису займав цілу сторінку[9]. У правому верхньому кутку дрібним друком зазначалося: **на даний час на** (вписано) ***першому* семестрі**, над цим текстом іншою рукою написана абревіатура ***WS***, що читається як **З**[имовий] **С**[еместр]. Поруч поставлений академічний рік ***1907/08***. Нижче по центру аркуша великими літерами надруковано **НАЦІОНАЛЬ**. Далі дрібним шрифтом ***звичайного слухача філософського факультету***. Аркуш розділено на дві частини – верхню й нижню. Верхня розділена на дві колонки: у лівій друкований текст питань, а в правій – рукою Леся Курбаса написано відповіді. Ось як виглядає верхня частина, виповнена рукою юного студента:

Прізвище та ім'я студента:	***Курбас Александер Зенон***
Громадянство:	***Австрія***
Місце народження та земля:	***Самбір /Галичина/***
Рідна мова, вік:	***Українська (рутенська); нар. 25 лютого 1887***
Релігія, конфесія:	***Греко-католицька***
За якою адресою проживає:	***VIII дільниця. Вулиця Шльоссельгассе 9, партер, кімната № 3***
Ім'я, стан та місце проживання батька:	
Ім'я, стан та місце проживання опікуна:	***п. Пилип Курбас, греко-католицький священик, м. Старий Скалат, Галичина***
Назва навчального закладу, в котрому студент навчався в останньому семестрі	***Ц[ісарсько]-к[оролівська] гімназія ім. Франца Йосифа, м. Тернопіль /Галичина/***
Отримує стипендію:	
На якій підставі зараховано до університету:	***Атестат зрілості***

У графі **Рідна мова, вік** після слова ***українська*** в дужках вгорі дописано **(*рутенська*)**, тобто руська. Цікавою для нас є інформація про те, де мешкав Лесь Курбас – це ***VIII дільниця, вулиця Шльоссенґассе 9, партер, кімната № 3***. Дивно, що графу **Ім'я, стан та місце проживання батька** Лесь Курбас не

[8] Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ / Хома Водяний // Рукопис : український альманах щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. – Київ : Криниця, 2004. – Т. 1. – С. 285.

[9] Переклад українською мовою записів Леся Курбаса у Книзі впису, зроблених німецькою, належить Стефанії Пташник.

заповнив, натомість у наступній графі **Ім'я, стан та місце проживання опікуна**, вписав ***П***[арох]**.** ***Пилип Курбас, греко-католицький священик, м. Старий Скалат, Галичина.*** У графі **На якій підставі зараховано до університету** написав ***Атестат зрілості***. Свідоцтво Олександра Курбаса про закінчення Тернопільської гімназії мало № 33, видане 17 червня 1907 р.[10]

Подамо нижню частину формуляру, заповнену Лесем Курбасом.

Перелік лекцій, які студент планує прослухати			
Предмет лекції	**Кількість годин на тиждень**	**Прізвище викладача**	**Власноручний підпис студента, підтвердження про отримання допускової карти**
Німецький романтизм	***5***	***д-р Якоб Мінор***	
Історія давньої німецької літератури	***4***	***д-р Йозеф Зеемюллер***	
Історична граматика німецької мови	***3***	***д-р Макс Єллінек***	
Інтерпретація "Книги Євангелій" Оттфріда	***1***	***- // -***	
Просемінар з німецької філології	***+2***	***- // -***	
Просемінар з німецької філології	***+2***	***д-р Роберт Арнольд***	
Російське читання	***+1***	***д-р Мілян Решетар***	***Алекс*[андер] *Курбас***

Як бачимо, нижня частина формуляру розділена на чотири колонки: у першій вписано предмети, які виявив бажання слухати Лесь Курбас, у другій – кількість годин у тижні, у третій – прізвища викладачів, у четвертій – власноручний підпис Л. Курбаса.

Німецький романтизм викладав доктор ***Якоб Мінор*** (1855–1912), відомий австрійський літературознавець, який підписував свої статті псевдонімами Юніус, Льов, очолював як президент Віденську спілку Ґете (1907–1911). Лесь Курбас відвідував його лекції ***п'ять*** годин на тиждень. Проте найваж-

[10] Про це довідуємося із "Книги впису для потреб деканату на навчання Львівського університету на 1908/1909 навчальний р. Власноручний запис Лесея Курбаса. Державний архів у Львівській області. – Фонд 26, оп. 15, спр. 619. – Арк. 115–116.

ливішим для Леся Курбаса у Якоба Мінора могло стати те, що професор писав театрознавчі статті й рецензії на вистави Бурґтеатру, якого був палким прихильником. Уже після його смерті вийшла друком 1920 р. книжка "Зі старого і нового Бурґтеатру"[11]. Без сумніву, розмови з Якобом Мінором (він, очевидно, зі своїми студентами не міг не говорити про театр, адже юнаком теж мріяв про акторство), а можливо, й спільні відвідування вистав Бурґтеатру мали для Леся Курбаса важливе значення, бо відповідали його зацікавленням і формували його світогляд, розуміння секретів акторської гри і режисерської праці. Чи не ті розмови з професором вплинули на таку високу оцінку Лесем режисерського таланту Генріха Лаубе. "Я завжди вважав і вважаю наймудрішим принципом у режисурі принцип режисера Генріха Лаубе: найкраща майстерність режисера полягає в тому, щоб не викидаючи жодного слова з драми, здійснити сценічними засобами власну інтерпретацію. Правда, в нього був геніальний попередник – В. Ґете"[12]. Г. Лаубе (1806–1884) був відомим в Австрії режисером, драматургом, педагогом, керував Бурґтеатром у 1849–1867 рр., а відтак іншими віденськими театрами.

Лекції з ***Історії давньої німецької літератури*** Лесь Курбас відвідував ***чотири*** години на тиждень у доктора ***Йозефа Зеемюллера*** (1855–1920): як германіст, він викладав і німецьку мову. Зеемюллер не був традиційним професором, бо, захистивши докторат, викладав ще й у гімназії, а не тільки в університеті, мову розглядав не як щось стале і впорядковане з огляду на граматичні правила, а як живий організм. Треба думати, що такий погляд професора Зеемюллера на мову глибоко вкарбувався в пам'яті Леся Курбаса. "Слово – не типографське поняття, а явище слухове. Жива мова", – писав він 1921 р. у своєму щоденнику; і далі: "Думаю – всі класичні твори не механізми, а організми. Різниця в живлящій струї, біологічному (теж організмі). Це натхнення, що просвічує крізь твір"[13]. У доктора ***Макса Єллінека*** (1868–1938) Лесь слухав ***три*** години на тиждень ***Історичну граматику німецької мови*** і ***одну*** годину ***Інтерпретації "Книги Євангелій" Оттфріда***, а також ***Просемінар з німецької філології – дві*** години на тиждень. Макс Германн Єллінек походив з відомої єврейської родини, його батько був головним равином Відня, видатним ученим, який досліджував Талмуд, а старший брат Еміль Єллінек – багатим підприємцем, пізніше – генеральним консулом у Монако. Можливо, завдячуючи професору М. Єллінеку Курбас опанував єврейську мову, якою вільно розмовляв під час репетицій у Московському державному єврейському театрі. У доктора ***Роберта Арнольда*** (справжнє прізвище Левізон) (1872–1938) Лесь Курбас відвідував ***дві*** години на тиждень теж ***Просемінар з німецької філології***, а в другому семестрі слухатиме

---

[11] Minor J. Aus dem alten und neuen Burgtheater / von Jakob Minor ; mit einem Begleitwort von Hugo Thimig. – Zürich ; Leipzig ; Wien : Amalthea-Verlag, 1920. – 258 s.

[12] Тягно Б. Людиною він був у всьому… / Борис Тягно // Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 197.

[13] Курбас Л. Режисерський щоденник / Лесь Курбас // Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 53, 59.

у нього ж ***Історію сучасної драми***. Для нас важливе те, що професор Арнольд 1908 р. видав книгу "Сучасна драма"[14]. Без сумніву, його розуміння сучасної європейської драматургії мали для Леся неабияке значення. ***Російське читання*** – ***одну*** годину на тиждень Лесь слухав у ***Міляна Решетара*** (1860–1940). Професор Мілян Ріттер Решетар, відомий славіст, історик, захоплювався нумізматикою. У Леся Курбаса, вочевидь, виникли з ним дуже добрі стосунки, тому що Лесь не мав жодних труднощів зі знанням російської мови. Його дід о. Пилип Курбас за переконанням був москвофілом і передплачував російські книжки й журнали, рівно ж як і його дядько Роман Курбас, який до того був і соціал-демократом, мав тісні контакти з Володимиром Винниченком. Лесь Курбас з дитинства читав по-російськи і, як згадував Тома Водяний, у третьому класі гімназії він уперше почув, як Лесь читає чистою російською мовою. "Це була <…> брошура Дідицького "Как в один час малороссу научиться русскому языку". І Лесь прочитав нам кілька речень <…> з цієї брошури. Нам упало в очі, що він читав не "язичієм", як читали наші москвофіли, а з російською вимовою і наголосом"[15].

Формуляр Курбаса виповнений акуратним рівним почерком. Свій підпис ***Александер Курбас*** у четвертій графі написав навскіс зліва направо зверху до низу. Цей напрям руху можна порівняти до музичного тону, що йде в домінанту, якби у спокій, у завершення. Гамлетівське "to be or not to be" постало і перед ним й вимагало зосередження і роздуму.

Під заповненим формуляром по центру іншою рукою поставлена дата ***11/X.1907***, під нею підпис декана факультету ***А. Беке***, далі у правому куті написано номер ***630***. Внизу формуляра під рискою надруковано текст **Сплата внесків: Внесок за користування бібліотекою *1* К**[орона] **г**[рошів]; **Оплата за зарахування та штамп *10* К**[орон]; **Внесок у колегію *27* К**[орон] ***30*** **г**[рошів]; **Всього *38* К**[орон] ***30*** **г**[рошів]**.**

Нижче під оплатою стоїть штамп з гербом. З правого боку від нього цифри ***18-1***.

Яке враження на Леся Курбаса справив Відень? Приїхавши в одну з найбільших столиць Європи із провінційного Тернополя (в дитинстві, очевидно, з трупою руського театру, де працювали його батьки, бував у Львові; однак і Львів у порівнянні з Віднем був провінцією!), юнак був, без сумніву, приголомшений масштабами міста, його архітектурою й людьми…

У центрі столиці вулиця Рінґштрассе великим колом оточувала парк і по її периметру розташовано величні й монументальні споруди: вражаючий будинок парламенту у грецькому стилі, на протилежному від нього боці прямокутний ренесансний ансамбль університету, зліва від парламенту стриміла угору

---

[14] Arnold R.F. Das moderne Drama / von Robert Franz Arnold. – Strassburg : K. J. Trübner, 1908. – 388 s.

[15] Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ / Хома Водяний // Рукопис : український альманах щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. – Київ : Криниця, 2004. – Т. 1. – С. 275.

вежа неоготичної ратуші, а праворуч притягав зір Бургтеатр у стилі ренесансу і бароко. Таке, на перший погляд еклектичне, архітектурне вирішення центру Відня мало чіткий задум: наука і мистецтво – ренесанс і бароко, а державні установи – античність і середньовіччя. Ось як описує свої і Леся враження від інтернаціонального Відня Тома Водяний: "Цікаві були для нас нові типи людей, багато різних національностей. Німці користувалися властиво двома мовами: літературною і діалектом, якого ми спочатку не розуміли, але Лесь хутко його вивчив. Чехів було майже стільки, що й німців, а були поляки, італійці, словінці, китайці і японці. Мадярів майже не було, а жиди були зовсім інакші, ніж наші галицькі.

Музеїв у Відні я знав – не знаю, чи їх було більше – три: Kunstmuseum (штуки, мистецтва), Naturgeschliches (природознавчий), Istorisches (історичний). На оглядини музеїв ми призначували один день. <…> Театрів я пізнав чотири. Були ще й інші на передмісті, які Лесь знав, але не я. <…> Ті чотири були: Burgtheater (замковий – драматичний, коротко "бург"), Holburgoper (придворська замкова опера, королівська опера), Volkstheater (народний, драма й опера разом), Variete ("всячина" – легка комедія). В театрах ми, зовсім на початку, не були. Це Лесь завжди тягнув за собою. Я сам би стільки ніколи не ходив. У Відні було три українські товариства: студентська "Академічна громада", робітнича "Сила" і клуб старших інтелігентів. <…> Ми були в двох перших на рефератах і вечірках. <…>

Так ми проходили зо три тижні. До університету не показувалися, тільки що зібрали nomina (імена/підписи професорів на індексах – лекційних книжках)".[16]

Тома Водяний лише перераховує те, що бачив, але не подає від баченого вражень.

Бургтеатр всередині над довгим рядом маршових сходів, що вели у фойє театру, на стелі і бокових стінах мав розписи, зроблені Ґуставом Клімтом і Францом Мачем. Розписи з багатофігурними композиціями відтворювали сцени з вистав за п'єсами відомих драматургів. Зображену на розписах гру акторів у цікавих композиційних мізансценах дивилися глядачі, яких художники майстерно вкомпонували у той чи інший архітектурний простір. Російські театрознавці вважають, що на уміння Всеволода Мейєрхольда цікаво вибудовувати у виставах мізансцени мали вплив полотна англійських художників – прерафаелітів. Можна припустити, що композиції розписів Ґустава Клімта, одного з найкращих живописців тогочасного Відня, які Лесь Курбас бачив у Бургтеатрі, часто приходячи на вистави, закарбувалися в його пам'яті, а відтак, потім, підсвідомо, виявилися у його режисерських поставах (1917–1920).

Якщо Бургтеатр Клімт розписував у ранній період своєї творчості, то його проекти розписів для Віденського університету – "Філософія", "Медицина" і

[16] Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ / Хома Водяний // Рукопис : український альманах щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. – Київ : Криниця, 2004. – Т. 1. – С. 286.

"Юриспруденція", які йому замовило Міністерство культури, викликали скандал. Ці Клімтові роботи, сповнені комічності, таємничості й, водночас, тривоги, привертали до себе увагу. Клімт відійшов від попереднього стилю, і на це були свої причини. У 1900 р. Зиґмунд Фройд вніс сум'яття в медичну науку, коли видав свою працю "Тлумачення снів", а незадовго перед тим архітектор Отто Ваґнер обґрунтував у книзі "Сучасна архітектура" (1895) своє урбаністичне бачення Відня – "стиль Адама"[17] – оголений і сильний. Елементами нової архітектури мали стати бетон і метал. "Замість тих засад, які ще нині панують у поглядах на архітектуру, мусить прийти визнання того, що єдино можливою відправною точкою мистецького творення є ***сучасне життя*** (підкреслення моє – *Б. К.*)"[18]. Це був бунт – зречення історизму й традицій, наступ на "віджилий світ форм епохи Рінґштрассе"[19]. Слідом за "Молодою Німеччиною" в Австрії у 1890-х роках виник літературний рух "Молодий Відень", він захопив і мистецтво, і музику, і літературу, і дав новий поштовх до створення об'єднання "Die Jungen" ("Молоді"). Їх гасло "Епосі – її мистецтво, мистецтву – його свободу!" стало девізом нового мистецького напряму Сецесія. Цей рух очолили Отто Ваґнер і Ґустав Клімт. "Починаючи від 1899 року, навчальним закладом – головною твердинею сецесійного руху, була Школа художнього промислу"[20]. Оскільки цей напрям успішно виявляв себе в архітектурі, прикладному мистецтві, промислових виробах, його не можна було більше ігнорувати. Тож у 1902 р. імператор дав дозвіл на будівництво Галереї сучасного мистецтва. Вона відкрилася у квітні 1903 р. у столиці. Для цієї виставки Ґустав Клімт розписав великий фриз у стилі сецесії, присвячений творчості Бетховена. На експозиції можна було побачити проекти розписів "Філософії", "Медицини" і "Юриспруденції" поруч з роботами інших живописців і скульпторів. Нове мистецьке угрупування випускало журнал "Ver Sacrum" ("Весна священна"). На момент приїзду Леся Курбаса до Відня сецесія була панівним напрямом мистецтва і життя віденців. Лесь не міг не помітити цього бунтарського духу "Молодих", які пропагували розрив із традицією і закликали творити нове, сучасне мистецтво. Він, безсумніву, відвідував не тільки вистави віденських театрів, а й Галерею сучасного мистецтва. Чи не з цього бунту "Молодих" у польській літературі виникла "Молода Польща", а в українській – "Молода Муза". А ідея "Молодого театру" Леся Курбаса у Києві? Уперше він подав цю назву у листі до Катерини Лучицької 1914 р., коли запрошував її до спільної праці, пишучи зі Старого Скалата: "Ми є молоді і з акторськими вдачами <…>. Театр буде зватись "Молодий Український Театр""[21].

---

[17] Цитата за: Шорстке К. Е. Віденський Fin-de-siècle: політика і культура / Карл Е. Шорстке ; наук. ред. Тимофій Гаврилів. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. – С. 89.

[18] Там само. – С. 84.

[19] Там само.

[20] Там само. – С. 213.

[21] Лист Леся Курбаса вмістила Катерина Лучицька у своїх спогадах "Моє життя на сцені", що зберігаються у відділі рукописів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, фонд 14-2/47, с. 173–176.

Безперечно, бунтарський дух віденських "Молодих" він приніс із собою, коли повернувся в Галичину, а потім виявив його з усією повнотою у Києві.

У двох юних провінціалів, що потрапили у величну європейську столицю, без сумніву, голови йшли обертом. Тож нічого немає дивного, що три тижні вони не ходили на заняття. А коли пішли, то, як згадує Т. Водяний, "Лесь відразу у викладах розчарувався і до них зовсім знеохотився <…> і ходив тільки час від часу, щоб наприкінці семестру дістати "testa" (потвердження професорів про відвідування викладів). <…> А тоді Лесь узявся гарячково до читання, як колись у гімназії, і ходження до театрів, музеїв, книгарень, антикварень і бібліотек. Зовсім не сидів ні одної секунди дарма і щодня зачитувався до пізньої ночі. Що Лесь читав?"[22]. Знаємо зі спогадів його учнів, що свою бібліотеку Лесь доукомплектовував постійно, мав у ній книжки із різних галузей знань і різними мовами. Деякі з них називає і Тома Водяний: "Я зауважив, що він найбільше зацікавлений драмою і театром. Так, завжди носився з виданим у Берліні тижневиком "Die Bühne"[23] ("Сцена"), якого постійно купував від початку, і зі збірником біографій славетних акторів усіх націй "Schauspieler" ("Славетні актори"), який також мав власний. Це була груба книжка з багатьма фотографіями, ілюстраціями, друкована наполовину петитом. Постійно вишукував і читав, власне, студіював театральні рецензії і критику, поміщувану спорадично в щоденній пресі: "Neue freie presse" ("Нова вільна преса"), "Die Zeit" ("Час"), "Wiener Zeitung" ("Віденська газета"), "Arbeiten Zeitung" ("Робітнича газета")"[24].

У першому семестрі, як знаємо, студенти не складали жодних іспитів і заліків, потрібно було лише у викладача отримати підпис у заліковій книжці про відвідування лекцій. У Європі професору університету, як тоді, так і тепер, залежало на кількості слухачів, що записалися до нього на курс, тож охоче ставили свій підпис у залікову книжку. Адже доля платника-студента вирішувалася в кінці академічного року. Перший семестр у Віденському університеті закінчувався перед Великоднем, тож другий семестр припадав на літо.

На які лекції записався Лесь Курбас у літньому семестрі 1907/08? У Книзі впису у верхній її частині знаходимо дані, що й попередньо, хоча є й відмінності. Одразу впадає в око, що формуляр заповнено не таким чітким рівним почерком, а вільно, розгонисто, деякі слова подано скорочено. У графі **Рідна мова** написано ***рутенська***. У графі **За якою адресою проживає** нова адреса: ***VIII дільниця, вулиця Штроцціґассе, будинок №40, кімната 14, другий поверх***. Графа **Ім'я,**

---

[22] Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ / Хома Водяний // Рукопис : український альманах щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. – Київ : Криниця, 2004. – Т. 1. – С. 286.

[23] Тома Водяний помиляється. Часопис "Die Bühne" почав виходити у Відні з 6.11.1924 р. Натомість Лесь Курбас міг читати "Die Deutsche Bühne" ("Німецька сцена"), який виходив у Німеччині ще від 1852 р.

[24] Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ / Хома Водяний // Рукопис : український альманах щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. – Київ : Криниця, 2004. – Т. 1. – С. 286–287.

стан та місце проживання батька на цей раз виповнена, у ній зазначено: ***Стефан, актор, Старий Скалат***. Виникає питання, чому у другому семестрі Лесь Курбас записав ім'я і професію батька, який зовсім не мав коштів, щоб оплачувати навчання сина, адже кошти надсилав йому дідусь Пилип Курбас. Можна припустити, що тепер Лесь хотів, щоб у середовищі і викладачів, і студентів знали, що він син професійного актора. У Відні високо цінували людей, які мали відношення до мистецтва, – це по-перше, а по-друге, мабуть, бажав зблизитися з Якобом Мінором і "Молодими".

Подамо докладніше формуляр, заповнений Лесем Курбасом на другий літній семестр 1907/08. Спочатку – верхня частина формуляра:

Прізвище та ім'я студента:	***Курбас Алек*[сандер]**
Громадянство:	***Австрія***
Місце народження та земля:	***Самбір /Галичина/***
Рідна мова, вік:	***Рутенська/ 21 рік***
Релігія, конфесія:	***гр*[еко]-*кат*[олицька]**
За якою адресою проживає:	***VIII Штроцціґ* [ґассе] *40, 2 вх[ід] кім*[ната] *14***
Ім'я, стан та місце проживання батька:	***Стефан, Актор, С*[тарий] *Скалат***
Ім'я, стан та місце проживання опікуна:	_____
Назва навчального закладу, в котрому студент навчався в останньому семестрі:	***Віденський університет***
Отримує стипендію:	
На якій підставі зараховано до університету:	

Поглянемо тепер на нижню частину формуляра, де Лесь Курбас вказав лекції, які хоче слухати, і прізвища викладачів. У цій частині формуляра теж є певні скорочення, біля прізвищ викладачів немає імен, нечітко написані наукові і вчені звання.

Перелік лекцій, які студент планує прослухати			
Предмет лекції	**Кількість годин на тиждень**	**Прізвище викладача**	**Власноручний підпис студента, підтвердження про отримання допускової карти**
Історія німецької літератури 16 ст.	***4***	***д-р Я*[коб] *Мінор***	
Історія д*[давньої] *німецької літератури	***4***	***проф. Зеемюллер***	
Історія сучасної драми	***2***	***проф. Арнольд***	
Просемінар з німецької філології	***2***	***- // -***	
Просемінар з німецької філології	***+2***	***проф. Єллінек***	
			***Курбас Алекс*[андер]**

У другому семестрі він обрав тих самих викладачів, що й минулого семестру, окрім професора Решетара. Записався до них на такі лекції. У професора ***Якоба Мінора*** спочатку поставив ***дві*** години на тиждень з ***Історії німецької літератури 16 століття***, а потім виправив на ***чотири*** години, і цю цифру написав більшою, аніж інші. Треба гадати, що вабила його не німецька література 16 ст. чотири години на тиждень, а радше розмови про театр з професором Я. Мінором. Для підтвердження сказаного наведемо слова актора Гуґо Тіміґа з його передмови до книжки Якоба Мінора: "Часто так траплялося, що Якоб Мінор, зустрічаючи мене на вулиці, просив, чи не міг би я його провести. І коли тільки у мене була можливість, я робив це із приємністю, бо кожного разу він обдаровував мене цінними й незабутніми словами з уст знавця і друга Бургтеатру. <…> Коли Герман Шьоне зі своєї пенсіонерської кімнатини випустив у світ свої сповнені життя описи своїх старих колег із Бургтеатру, Мінор написав йому такого листа: "Пишіть більше, дорогий пане Шьоне. Адже є так багато історій про театр, написаних ззовні, і так мало – ізсередини". Це побажання чітко характеризує прагнення Мінора як мистецького критика "жити" не перед фасадом, але в самому будинку театрального мистецтва"[25].

Новий курс Лесь Курбас слухав у ***професора Арнольда*** – ***дві*** години на тиждень – ***Історію сучасної драми***.

[25] Thimig H. Begleitwort / Hugo Thimig // Aus dem alten und neuen Burgtheater / von Jakob Minor ; mit einem Begleitwort von Hugo Thimig. – Zürich ; Leipzig ; Wien : Amalthea-Verlag, 1920. – C. V. *(Переклад з німецької Андрія Вовчака).*

В останній графі своє **Прізвище та ім'я** написав і цього разу навскіс, стрімко вгору, зліва направо ***Курбас Алекс***. Коли цей підпис знову порівняємо з музичним звуком, то він іде від домінанти вгору, де немає обмежень. Можемо припустити, що Відень надихав його до творчості, свободи виразу. Це надбання Відня, яке бачив у "Молодих", він проніс крізь усе своє життя.

У кінці формуляра у графі **Оплата внесків** читаємо: **Внесок за користування бібліотекою *1* К**[орона]; **Оплата за рахунок та штамп**; **Внесок у колегію *21* К**[орона]; **Всього *22* К**[орони].

Нижче під оплатою стоїть штамп з гербом. З правого боку від нього цифри ***18-2***.

Улітку 1908 р. у Відні відкрилася мистецька виставка, що викликала фурор. На ній було представлено твори образотворчого й ужиткового мистецтва. В каталозі виставки як епіграф стояли слова Оскара Вайльда: "Мистецтво не виражає нічого, окрім себе самого". Вже в Києві Лесь Курбас перекладе низку афоризмів Оскара Вайльда, а тоді на експозиції він побачив роботи, які змінювали напрям стилю сецесії. Художник показував уже не обличчя епохи, а виражав себе самого, свій прихований світ, свій страх і жахи. На цій виставці народжувався новий напрям – експресіонізм. До неї молодий Оскар Кокошко зробив плакат, сповнений деформації та експресії. Архітектор Йозеф Гоффманн біля виставкового павільйону побудував парковий театр, там Лесь Курбас міг побачити вистави театру "Al Fresco": "Женев'єва" Фрідріха Геббеля та "День народження Інфанти" Оскара Вайльда, останню грали в стилізованих костюмах епохи Веласкеса. "Театр відвідував Лесь, що другий день, а то й щодня, рідко коли не ходив з тиждень-два <…>, – згадував Т. Водяний. – На оперу неодмінно купував лібретто, знав з вигляду і прізвищ багатьох акторів і актрис"[26].

Які вистави бачив Лесь Курбас у Відні? Якими акторами захоплювався? Знаємо, що часто відвідував Бургтеатр. І в цьому театрі найвище цінував Йозефа Кайнца[27].

В українському театрознавстві побутує думка, що Лесь Курбас бачив Й. Кайнца у ролі Гамлета, Короля Ліра, Макбета за однойменними творами В. Шекспіра. Проте це не відповідає дійсності. Й. Кайнц, працюючи в Німецькому театрі в Берліні, на сцені Бургтеатру вперше зіграв Гамлета 1897 р., а отримавши звання цісарсько-королівського придворного актора, перейшов до Віденського придворного театру 1899 р. і грав на його сцені роль Гамлета у поставі Генріха Лаубе до 1900 р. Можливо, Лесь Курбас був на ювілейному вечорі з нагоди 50-ти річчя Й. Кайнца, яке святкували 2 січня 1908 р. Можливо, на цьому ювілеї

---

[26] Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ / Хома Водяний // Рукопис : український альманах щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. – Київ : Криниця, 2004. – Т. 1. – С. 289.

[27] Кайнц Йозеф (1858–1910) – видатний актор німецької та австрійської сцени. Перший успіх здобув у Мейнінгенському театрі, де працював 1877–1880 рр., відтак перейшов у Мюнхенський театр, а звідти – до Німецького театру в Берліні. Від 1899 р. – актор віденського Бургтеатру.

Й. Кайнц грав сцени з “Гамлета”, “Короля Ліра”, “Макбета”, можливо… Але під час його перебування у Відні цих вистав не було в репертуарі Бурґтеатру. Про це свідчить книга “Бурґтеатр: статистичний огляд про діяльність і персонал у період з 8-го квітня 1776 р. по 1-ше січня 1913 р.”, що вийшла у видавництві Пауля Кнепляра у Відні 1913 р. З огляду на цю книжку Курбас міг бачити Й. Кайнца в ролях Мізантропа (“Мізантроп” Ж.-Б. Мольєра), Тея (“Морітурі” Г. Зудермана), Тартюфа (“Тартюф” Ж.-Б. Мольєра), Ернста Гардта (“Бідний Генріх” Ґ. Гауптманна), Освальда (“Привиди” Г. Ібсена), Джованні (“Новелла д’Андреа” Л. Фульда), Амадеуса (“Програш” А. Шніцлера), Мефістофеля (“Фауст-1” В. Ґете), Гуґо (“Бідний дурень” Г. Бара), Мефістофеля (“Фауст-2” В. Ґете), Ґрутца (“Земля” Шонгерра), Трістана (“Нерозумний Тантріс” Е. Гардта)…[28]

Але ж якою була гра Йозефа Кайнца? В чому секрет його творчої індивідуальності? Чи не найкраще сказав про неї Макс Рейнгардт: “У “Талісмані”[29] я чув Кайнца в ролі Короля. Це, без сумніву, була найбільша приємність, яку мені коли-небудь доводилось мати в театрі. Якщо не брати до уваги підхід до ролі, не надто яскраву, хоча надзвичайно привабливу зовнішність, багатогранне, інтелігентне акцентування, сильний темперамент, то тембр його голосу – часом виважений, часом сміливий, експресивний, по-молодечому сильний – має в собі неймовірну привабливість. Однак передусім насолодою для вуха є темп, зрозумілість і чистота його вимови. Це справжня риторика. Вона без зусиль, у казковому темпі спливає з його уст. А попри те, слова завжди укладаються чітко й виразно, вони пливуть з його уст, ніби перлини, нанизувані на нитку. Разом з тим іскряться його темні очі, вібрує кожен нерв і кожен звук. Він майстерно відтворює всі нюанси настрою. Я був захоплений, тим більше, що мав про нього абсолютно фальшиве уявлення. Думав про нього як про справді геніальну, але легковажну, знуджену життям і театром людину, орган мовлення якої, хворий á la Роберт, прирікав би її на реалістичний спосіб гри. Тим часом він береться до справи із запалом і зацікавленням: у збірних сценах, які зазвичай треба неодноразово повторювати, завжди говорить на повний голос і заглушує натовп, незважаючи на те, що той не виявляє в цей час ані найменшої стриманості. Навіть навпаки – Кайнц сам підігріває натовп до ще більшого гамору. Його голос, як я вже говорив, чистий, чіткий, по-молодечому сильний, але не потужний, не громоподібний”[30].

---

[28] Das Burgtheater : statistischer Rückblick auf die Tätigkeit und Personalverhältnisse während der Zeit vom 8. April 1776 bis 1. Januar 1913 : ein Theaterhistorisches Nachschlagebuch / zusammengestellt von Otto Rub ; mit einem Beleitwort von Hugo Thimig. – Wien : Verlag Paul Knepler, 1913. – 332 s.

[29] П’єса “Талісман” Людвіка Фульда поставлена в Німецькому театрі в Берліні 11 вересня 1894 р.

[30] Цитата з листа Макса Рейнгардта до Бертгольда Гельда перед 1 вересня 1894 р. за: Reinhardt M. O teatrze i aktorze / Max Reinhardt ; przekład i opracowanie Małgorzata Leyko. – Gdańsk : Słowo/obraz terytorja, 2004. – S. 44–45. *(Переклад з польської Любові Горбенко).*

Цю оцінку гри повною мірою можна віднести і до гри актора Леся Курбаса. Полум'яної, пристрасної, сповненої думки, чіткого ритму, виразного слова і дикції, руху тіла і пластики. Від першого акторського дебюту на кону народного театру товариства "Руська Бесіда" (1912–1914), і подальших виступів на сцені "Тернопільських театральних вечорів" (1914–1916), і в Києві в театрі Миколи Садовського (1916–1917), рівно ж і у створеному ним "Молодому театрі" (1917–1919), а відтак і на кону "Кийдрамте" (1920–1922) театральні критики знаходили в грі Курбаса подібність до манери гри видатного австрійського актора Йозефа Кайнца, яка на довгі роки захопила уяву Курбаса.

Рік навчання у Відні збагатив його на все життя. "В Німеччині є *молодь*. Сильна. З корінням. З м'язами. З високою культурою, з високою інтелігенцією. І з безпощадністю генів. Молодь, що рухається не одиницями, не групками. Покоління! Нове, справді нове покоління"[31], – напише згодом Лесь Курбас. Відень збудив у ньому бажання шукати свій неповторний шлях як у мистецтві актора, так і в мистецтві режисера. Дякуючи Відню він збагнув свою місію – реформувати український театр.

[31] Курбас Л. Нова німецька драма / Лесь Курбас // Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С, 34.

Роман ГОРАК

ЛЕСЬ КУРБАС У ЛЬВІВСЬКОМУ УНІВЕРСИТЕТІ (1908–1910)[1]

Улітку 1908 року після закінчення першого курсу Віденського університету Лесь Курбас повернувся до родинного гнізда в Старому Скалаті. Батько почувався вкрай погано. Довголітня психічна хвороба врешті зруйнувала його – 10 вересня 1908 року видатний актор і режисер Руського народного театру Степан Курбас помирає.

Після смерті батька ставало зрозумілим, що майбутнє матері та сестри Надії залежить виключно від Леся Курбаса. Про подальше навчання у Відні не могло бути й мови.

На сімейній раді у Старому Скалаті було вирішено, що Лесь перейде навчатись у Львівський університет. На це було багато причин. Найперша – близкість до дому й матері, що залишалася при хворому свекрові о. Пилипові, якого все частіше заміняли при відправах священики з сусідніх сіл. Трагедія з дідом могла розіграться в будь-який момент. Смерть сина прибила його…

Щоб продовжити навчання у Львівському університеті, Лесеві потрібно було надати довідку про те, що він повністю закінчив два семестри у Віденському університеті. Тож терміново треба було їхати до Відня.

Вже через два тижні на основі виданого документа він записався на третій семестр Львівського університету на філософський факультет. Одержав індекс (залікову книжку) за номером ***25,359***. **“Карта впису для потреб деканату”** заповнена Лесем Курбасом власноручно[2]. У ній він подав про себе такі дані: “***Курбас Александр***, релігія – ***греко-католик***, мова – ***руська***, місце, край і час народження – ***Самбір, Галіція***, ***25 лютого 1887 року,*** підданство – ***Австрія,*** місце проживання на даний час – ***вулиця Супінського, 17***, тобто в Академічному (студентському) домі (тепер вул. М. Коцюбинського – *Р. Г.*). Закінчив ***руську гімназію в Тернополі*** і засвідчує це ***свідоцтвом № 33, виданим 17 червня 1907 року***. Попередні семестри закінчив у ***Віденському університеті***, посвідченням

---

[1] Друкується вперше. *(Прим. ред.).*

[2] У Львівському університеті формуляр “Карти впису…” на друкований польською мовою і Лесь Курбас заповнив його теж польською мовою. Переклад українською мовою автора статті. *(Прим. ред.).*

чого є ***довідка № 169 від 13 жовтня 1908 року***"[3]. При записі Лесь Курбас не заповнив графу, в якій потрібно було вказувати прізвище та соціальний стан батька або опікуна. Заплатив чиншового ***21 корону***. Від оплати за навчання не звільнений.

На той зимовий семестр 1908/1909 навчального року він записався на лекції з ***історії німецької літератури 3*** (години на тиждень) у ***професора Вернера***[4], а також на ***семінар 2*** (години на тиждень) з даного предмета в цього ж професора. Записався також на лекції з ***німецьких саг*** та ***семінар 1*** (година на тиждень) з цього предмета у ***професора Шатца (Schats)***. У ***професора К. Студинського***[5] він записався на лекції з ***історії руської писемності XIII століття 3*** (години на тиждень), ***історії руської граматики 2*** (години на тиждень), лекції з ***церковнослов'янської мови 1*** (година на тиждень) та ***семінар 2*** (години на тиждень) з цього предмета[6].

Ось як згадує перші кроки Леся Курбаса у Львівському університеті його гімназіальний товариш Тома Водяний, що навчався з ним і у Віденському університеті (1907/1908): "І тоді здалося, що він страшенно непрактичний у житті. Це було зв'язане з тим, що він був зовсім некористолюбний і не мав ніякого досвіду. Його думки оберталися виключно коло його безконечних лектур, і він не приймав дійсності. Не диво, що мати так стежила за кожним його кроком. Йому й на університеті потрібна опіка, якщо б це було за можливе. Зенко, з яким він мешкав, не міг стати його дорадником: вони не поважали один одного. Зрештою, він нікого не слухав. Я спорадично втручався в його справи, але звичайно вже запізно"[7].

6 квітня 1909 р. після закінчення зимового семестру декан факультету професор Вітковський підтвердив відвідування лекцій з цих предметів Лесем Курбасом[8]. У цьому зимовому семестрі Лесь Курбас записаний у генеральному каталозі студентів філософського факультету під номером ***306***. Під наступним номером запису значився Омелян-Зеновій Курбас (Зенко), син стрийка Миколи з Ілемні, який замешкав у тому ж Академічному домі, що й Лесь Курбас. Жили в одній кімнаті.

---

[3] Державний архів у Львівській області. – Фонд 26, оп. 15, спр. 619. – Арк. 115–116.

[4] Вернер Ріхард Марія (1854–1913) – мовознавець-германіст, літературознавець, доктор філософії (1878). У 1884–1913 рр. був завідувачем кафедри німецької філології Львівського університету.

[5] Студинський Кирило (1868–1941) – український літературознавець і громадський діяч. У 1900–1918 рр. і 1939–1941 рр. – професор Львівського університету. У червні 1941 р. примусово вивезений і помер за не з'ясованих обставин.

[6] Державний архів у Львівській області. – Фонд 26, оп. 15, спр. 619. – Арк. 115–116.

[7] Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ / Хома Водяний // Рукопис : український альманах щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. – Київ : Криниця, 2004. – Т. 1. – С. 292.

[8] Там само.

Тома Водяний у 1908 році пішов у військо. Служив у 5 військовому батальоні. Звільнився у запас у 1910 році[9]. Після армії Тома Водяний приїхав до Львова, записався на філософію у Львівському університеті, але, як зізнається, шляхи їх з Лесем Курбасом у Львові розійшлися.

У наступному, четвертому, семестрі, що захоплював літо 1908/1909 навчального року, в генеральному каталозі студентів філософського факультету Лесь Курбас подав ті ж біографічні дані про себе, що й при попередньому записі. Щоправда, в графі, де вказується батько чи опікун, він цього разу написав, що має опікуна і ним є ***священик Пилип Курбас*** **у** ***Старому Скалаті***. Щодо військової служби записав: ***звільнений*** від неї. Стипендії не дістає. Бажає вчитись нв цьому семестрі на підставі попереднього ***індексу*** тутешнього університету.

Цього семестру Лесь Курбас записався до ***професора К. Студинського*** на лекції ***з літератури відродження Галичини 2*** (години на тиждень), ***історії граматики руської мови 2*** (години на тиждень), ***староруської повісті 1*** (година на тиждень), та ***семінар руської мови 2*** (години на тиждень). Якщо предметам з української мови та літератури відводилося 7 годин на тиждень, то для німецької філології відводилося вісім. Він записався на лекції ***професора Вернера*** **з** ***історії німецької літератури 3*** (години на тиждень) і ***семінар 2*** (години на тиждень) з цього ж предмета та у ***професора Шатца*** на лекції з ***саги Нібелунгів 2*** (години на тиждень) та ***семінар з німецької філології 1*** (година на тиждень). ***Нарис польської поезії*** у ***професора Брухнальського***[10] теж ***1*** (година на тиждень)[11]. Таким чином, завантаженість студента Леся Курбаса в тиждень виносила 16 годин лекційних та семінарських занять. Дозвіл на відвідування названих предметів Лесеві Курбасу було підписано 7 жовтня 1909 року. Як і минулого семестру, мешкав Лесь Курбас в Академічному домі на вулиці Супінського. На заняття ходив не завжди, більше просиджував у бібліотеці, оглядав виставки та вистави театрів.

“Як Лесь переходив з курсу на курс?” – запитував Тома Водяний і відповідав: “На тодішніх австрійських університетах, на так званім філософськім факультеті <…> для переходу на “вищий” курс ніхто ніяких іспитів не складав. Лише хто хотів бути звільненим від обов’язку, той здавав з викладів, які слухав, так звані колоквіуми, але вони не належали до обов’язкових іспитів.

“Учених ступенів” було на філософському факультеті два: вчительський іспит або докторат. Або один, або інший давали право на одержання посади вчителя гімназії чи іншої середньої школи, із правом на підвищення зарплати і на пенсію.

Хто не здавав іспиту чи докторату, той вправді міг дістати посаду на обмежений час, але без права на аванс і пенсію. Щоб бути допущеним до вчительського іспиту, треба було, розуміється, ходити 4 роки, потім на 3-м році здати 2-і

---

[9] Державний архів у Львівській області. – Фонд 26, оп. 15, спр. 622. – Арк. 699.

[10] Брухнальський Вільгельм Адольф (1859–1938) – історик літератури, професор (1907). У 1904–1931 рр. – завідувач кафедри історії польської мови та літератури, у 1912–1913 рр. – декан філософського факультету Львівського університету.

[11] Державний архів у Львівській області. – Фонд 26, спр. 620. – Арк. 283–284.

письмові, так звані просемінарійні праці, на 4-м – дві семінарійні, і потім усі іспити з історії філософії (з логікою і психологією), з педагогіки і дидактики і з шкільної гігієни, а на класичній філології, як у мене, ще й з історії старогрецького мистецтва. Інші умови були для докторату"[12].

Пізнавши добре університет і Львів, Лесь Курбас долучається до громадського життя студентів, виголошує лекцію про театральне мистецтво і шукає шляхів для реалізації своєї мрії – стати актором.

У Львові при товаристві "Сокіл" від 1905 року діяв аматорський театр[13]. Товариство мало своє приміщення і невелику сцену на вулиці Руській, 20 при страховому банку "Дністер", створеному 1895 року. Режисером цього аматорського театру був Олександр Утриско, який згодом ставив вистави і на професійній сцені. Дебют Л. Курбаса як актора відбувся саме на підмостках цього аматорського театру у виставі "Псотник" німецького драматурга і романіста Августа Фрідріха Фердинанда фон Коцебу (1761–1819)[14].

Цей дебют Леся Курбаса зафіксовано на шпальтах газети "Діло": "Минулої неділі (28 березня 1909 року – *Р. Г.*), – писав рецензент, – крім пополудневої та вечірньої вистави в театрі "Руської бесіди" – уряджено у Львові ще й дві аматорські вистави, що – розуміється – не могло остати без впливу на касові збори. Аматорський кружок "Сокола" поставив виставу безкрайно смішної нісенітниці Коцебу "Псотник", викликуючи безвпинні сальви сміху нечисленної впрочім публики. Аматори підготовили ся до вистави добре, тільки часами попадали в шаржоване; також і характеристика осіб показувала значні недостатки. З аматорів вибився на перший плян п. Утриско (в ролі Спйохайла) та Курбас (Каміль)"[15].

Сьогодні про цю подію нагадує меморіальна дошка на будинку колишнього банку "Дністер" з боку вулиці Підвальної з написом: "В цьому будинку в березні 1909 року вперше на студентській аматорській сцені виступив Лесь Курбас, 1887–1942, видатний актор, режисер і теоретик театру"[16]. Ця меморіальна дошка

---

[12] Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ / Хома Водяний // Рукопис : український альманах щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. – Київ : Криниця, 2004. – Т. 1. – С. 297.

[13] На той час у Львові діяли сім аматорських українських театрів. Театр при товаристві "Сокіл" був найповажніший: "Сей гурток підпорядковувався Виділові "Бесіди", "Як Людовий театр" і 1912 р. Краєвий Сейм призначив йому підмогу – 1000 корон" (Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині / Степан Чарнецький. – Львів : З Друк. Наук. Т-ва ім. Шевченка, 1934. – С. 209). *(Прим. ред.).*

[14] За часів директорства Теофілі Бачинської (1871–1880) в репертуарі театру товариства "Руська Бесіда" йшла п'єса "Безумна". У 1875 році цей театр мав у репертуарі ще й п'єси А. Коцебу "Псотник", "Дон Жуан або Мертвий гість".

[15] Х. З аматорського театру / Х. // Діло. – 31 берез. (чис. 70). – С. 3. П. Медведик припускає, що за криптонімом Х. стоїть Гнат Хоткевич.

[16] Меморіальна дошка була встановлена до 100-річчя від дня народження Леся Курбаса, коли ще не було відомо про його розстріл 3 листопада 1937 р. в урочищі Сандармох (Карельська АСРР). *(Прим. ред.).*

є єдиною матеріальною пам'яткою, яка нагадує про перебування Леся Курбаса у Львові.

Відвідування репетицій аматорського театру й успішний дебют на сцені не завадили Лесю Курбасу добре закінчити літній семестр.

У липні 1909 р. у Львові відбувся з'їзд українського студентства вищих шкіл Австрії, де було утворено студентську професійну організацію − Український студентський союз (УСС) − зі своїм відродженим часописом "Молода Україна". До союзу вступили члени товариства "Січ" із міста Чернівці, "Бандурист" й "Академічна громада" зі Львова.

З'їзд у своїх резолюціях підтримав боротьбу студентів у Львові за свій український університет. Для учасників з'їзду, серед яких був і Лесь Курбас, організовано екскурсію в Карпати. Вирішили здійснити сходження на Говерлу – найвищу гору Карпат. Маршрут мандрівки невідомий, але достеменно знаємо, що учасники цього походу відвідали в Жаб'є директора тамтешньої народної школи Теофіла Кисілевського (1851–1936), який після закінчення Коломийської гімназії та здачі екстерном екзамену на звання народного вчителя, упродовж 43 років учителював у селі Жаб'є в присілку Ільці. Невідомо, з чиєї легкої руки, але мандрівники, які завершували свій похід Чорногорою або ж починали його, маючи на меті підкорити Говерлу, зупинялися на нічліг у школі, директором якої був Теофіл Кисілевський. Школа була великою, на одній половині жив директор з дружиною Зузанною Шухевич[17], а на другій половині були класні кімнати, які директор школи в літній час перетворював у своєрідний прихисток для перепочинку мандрівників. У 1904 році Теофіл Кисілевський завів так звану "Пропам'ятну книгу"[18].

У липні 1909 року у цій книзі поставили свої підписи учасники студентського з'їзду, серед них знаходимо й підпис Леся Курбаса. У книзі є фотографія учасників цього походу, серед них бачимо й Леся Курбаса.

Канікули Лесь проводить у Старому Скалаті з матір'ю і сестрою, для яких він був тепер єдиною надією й опорою. Знаючи його любов до книжок, можемо здогадуватися, що користувався великою бібліотекою свого діда – священика Пилипа Курбаса та продовжував вдосконалювати свою гру на родинному фортепіано. Після канікул, наприкінці вересня, записується на п'ятий семестр

---

[17] Теофіл Кисілевський підтримував зв'язки з діячами української культури, особливо тими, хто цікавився етнографією та фольклором гуцулів, тим більше, що через дружину був пов'язаний з відомим вченим-етнографом, автором багатотомної монографії "Гуцульщина" Володимиром Шухевичем.

[18] Одними з перших, хто поставив у ній свій підпис, були гості з Великої України, серед яких Володимир Дорошенко, тоді ще студент Московського університету, а пізніше відомий бібліограф та вчений. Відтак поставив свій підпис відомий лікар Володимир Кобринський, письменник Антін Крушельницький з дружиною та дітьми, у 1907 році поставив свій підпис Микола Міхновський, художник Фотій Красицький. У 1908 році залишив свій автограф композитор В. Безкоровайний, а 23 червня 1909 року – мовознавець І. Панкевич. Сьогодні ця "Пропам'ятна книга" зберігається в родинному архіві актора Львівського національного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької Романа Біля.

філософського факультету, який розпочинався у жовтні 1909/1910 навчального року. У "Карті впису..." написав ті ж біографічні дані, що й у попередньому семестрі.

На лекції записався до ***професора Шатца*** з ***історії німецької літератури 3*** (години на тиждень), ***німецької граматики 2*** (години на тиждень) та ***семінар з німецької філології 2*** (години на тиждень). У ***професора К. Студинського*** Лесь Курбас записався на лекції ***історії граматики руської мови 2*** (години на тиждень) та ***семінар з руської літератури 2*** (години на тиждень). На лекції з ***історії грецької літератури 3*** (години на тиждень) він записався у ***професора Вітковського***. Зайнятість – 12 годин на тиждень.

Ставлення до лекцій у Леся Курбаса не змінилося, він і далі ділить себе між бібліотеками Львова (університетською та бібліотекою Оссолінських), аматорським театром та громадською роботою, яка все більше набирала гострого політичного забарвлення. Українська інтелігенція та студентство вперто виборювали свої права на український університет.

Другу згадку про участь Леся Курбаса у виставі аматорського театру товариства "Сокіл" знаходимо у газеті "Діло" від 25 жовтня 1909 року. Він виступив у ролі молодого дворянина-народолюбця Арсена у виставі "Арсен Яворенко" Бориса Грінченка[19]. Ця п'єса з'явилася 1902 року у збірнику драм і комедій Б. Грінченка, що вийшов у Чернігові. У виданні були чотири драми: "Ясні зорі", "Степовий гість, "Серед бурі" і "Арсен Яворенко" та комедія "Нахмарило". Найкращою п'єсою Грінченка вважається "Арсен Яворенко", тому й не дивно, що її взяв для постановки студентський аматорський колектив. Рецензент Ярослав Весоловський, захований під криптонімом (*ос.*), оцінив поставу вистави дуже критично. Однак про виконання деяких ролей і, зокрема, про креацію ролі Арсена Лесем Курбасом відгукнувся схвально: "совісне простудіюваннє ролі замітне було й у д[обродія] Курбаса (Арсен Яворенко)"[20].

У Львівське намісництво 7 листопада 1909 року від "Українського Студентського Союзу" (УСС), утвореного рішенням З'їзду студентських вищих шкіл Австрії, була подана заява про дозвіл розпочати діяльність і юридично зареєструвати Львівський осередок УСС. У середині грудня такий дозвіл було одержано. Осідок організація мала в кімнатах "Академічного дому" при вулиці Супінського. Членом правління товариства і його бібліотекарем обрано Леся Курбаса. Статут товариства вимагав: "...бути осередком наукового і культурного життя студентів, підтримувати зв'язки з студентами інших народів, збирати літературні і наукові книги, утримувати бібліотеку, допомагати обдарованим, але бідним; влаштовувати театральні вистави, концерти, вечори, лекції, доповіді..."[21].

---

[19] Грінченко Борис (1863–1910) – письменник, громадський і педагогічний діяч, публіцист, фольклорист і мовознавець.

[20] [Весоловський Я.]. Б. Грінченко. Арсен Яворенко / (*ос.*) // Діло. – 1909. – 25 жовт. (чис. 234). – С. 3–4.

[21] Державний архів у Львівській області. – Фонд 26, оп. 12, спр. 852. – Арк. 3–5.

Однією зі складових товариства була "Драматична комісія", першим плодом діяльності якої стала постава вистави "Жиди" російського драматурга Є. Чирікова (1864–1932).

Львів'яни та мешканці міст і містечок Галичини вперше познайомилися з тією виставою завдяки Миколі Садовському[22], який на запрошення Северина Паньківського[23] та керівництва товариства "Руська Бесіда" від травня 1905 року очолив управу над Руським народним театром.

За Садовським приїхала до Галичини Марія Заньковецька[24]. Галицький глядач побачив її у ролях Харитини в "Наймичці" та Софії в "Безталанній". Побачив також її блискучу гру в ролі Лії у "Жидах" Є. Чирікова[25].

Для Росії п'єса Є. Чирікова була актуальна. В царській імперії після революційних подій 1905–1907 років лютували повальні єврейські погроми, про які галицького читача детально повідомляла тутешня преса.

У рецензії під назвою "Аматорська вистава" в газеті "Діло" читаємо: "Драматична комісія новозаложеного "Українського Студентського Союза" вчерашнею своєю виставою "Жидів" Чірікова на дохід Просьвітної Комісії "Союза" мала повний материяльний успіх.

Тема штуки Чірікова – жидівські відносини в Росії. <…> Тема – для росийських відносин дуже актуальна. Социалізм чи сіонізм, подружжя між християнами і жидами, роль поступової християнської інтелігенції в жидівських погромах – все те питання дійсного росийського житя, і тому штука, хоч зі значними артистичними недостачами, зробила в Росиї в свій час велике вражінє, особливо, що о рекляму постарала ся сама цензура, заборонивши її друк і виставу.

В нас отсі всі питаня не мають актуальности. <…> Через те, мабуть, на нашій публіці штука не робить такого вражіння, а пересічна публіка мабуть і не дуже розбирається в тих питанях. Особливо, що "режисерія" ще допомогла їй до нерозуміння штуки. <…> На першім місци треба поставити гру Нахмана робітника Ізергона, далі Лейзора Френзеля і Шльоми. Типи Боруха і Берези-

---

[22] Садовський Микола Карпович (справжнє прізвище Тобілевич; 1856–1933) – видатний український актор, режисер, театральний діяч, письменник. У 1905–1906 рр. директор і режисер Руського народного театру у Львові. Директор і мистецький керівник (1907) Першої української стаціонарної трупи у Києві. 1921–1923 рр. очолював Руський театр товариства "Просвіта" в Ужгороді. Автор мемуарів "Спомини з Російсько-турецької війни" (1917), "Мої театральні згадки" (1907–1929). Похований на Байковому цвинтарі.

[23] Паньківський Северин Федорович (1872–1943) – український актор і перекладач, працював у Руському народному театрі у Львові (1891–1893, 1895–1906), а також у інших театрах Радянської України. Під час ІІ світової війни переїхав до Львова. Похований на Личаківському цвинтарі.

[24] Заньковецька Марія Костянтинівна (справжнє Адасовська, 1854–1934) – видатна українська артистка, гру якої прирівнювали до гри Сари Бернар і Елеонори Дузе. Працювала з корифеями української сцени М. Кропивницьким, М. Старицьким, М. Садовським, П. Саксаганським. 1922 року покинула сцену. Похована на Байковому цвинтарі.

[25] Під час гастролей театру товариства "Руської Бесіди" на Тернопільщині у травні 1906 року М. Садовський та М. Заньковецька повернулись на Велику Україну, де після революції у Росії 1905 року виникли сприятливі умови для діяльності українського театру.

на (студента, що любить Лію) вийшли невдатно. В Боруха не видно ні дрібки жидівської горячковости і енергії. <…>

Численна участь публики повинна бути заохотою для аматорів до дальшої праці в ціли удосконаленя гри"[26]. Режисером вистави був Олександр Семенів[27], з яким пов'язували великі надії на діяльність студентського театру. Однак реакція проводу УСС на критичну рецензію першої вистави "Драматичної секції" була рішучою і для багатьох несподіваною. Наступного дня 26 листопада про це повідомила газета "Діло": "З "Драматичної комісії" товариства "Українського студентського Союза". На основних зборах, які відбули ся дня 25 с.м. в комнатах "Академічної громади", вибрано отсей виділ: голова Коцко Адам, містоголова Левицький Северин, касир Питлик Володимир, бібліотекар Малецький Аркадій, *режисер Курбас Олекса* (виділення наше – *Р. Г.*), технічний редактор Воркун Стефан і заступник виділових Марків і Миськевич"[28]. У наступному номері "Діла", як би перепрошуючи Олександра Семеніва, подано інформацію, що УСС "почувається до обов'язку зложити сердечну подяку В[ельмишановному] п[ану] Семенову за важку працю, яку положив при режисерії вистави "Жиди"[29].

Чому "Драматична комісія" відразу не довірила режисури Лесю Курбасові? Невідомо. Буквально за декілька днів він як новопризначений режисер змістив смислові акценти у виставі і поглибив виконання ролей. Вистава відбулася не в залі польського товариства "Gwiazda" на вулиці Францисканській (тепер вул. В. Короленка, 7), де грали прем'єру, а з великим успіхом пройшла на сцені єврейського товариства "Яд Харузім"[30] на вулиці Бернштайна, 17 (тепер вул. Шолом-Алейхема). Виставу ще декілька разів грали у Львові, а потім 11 грудня – в Стрию, а відтак у Коломиї.

Хто з артистів-аматорів виконував ролі у виставі "Жиди" дізнаємося зі спогадів Томи Водяного. "<…> вистава "Євреї", – писав він, – в якій Лесь грав Нахмана й режисерував, удалася насподівано добре. Це був наглядний доказ того, що він, не кажучи про його величезний талант, виконав величезну і тривалу роботу, та й робив це самотужки.

<…> У виставі брали участь, розуміється, самі студенти, з яких пам'ятаю: згадану Стефанію Данилович[31], Адама Коцка, що в липні 1910 р. на українській

---

[26] [Лозинський М.]. Аматорська Вистава / (м.л.) // Діло. – 1909. – 24 листоп. (чис. 260). – С. 4.

[27] Семенів Олександр (1890–1943) – український концертний співак (тенор) і політичний діяч. У Львові працював в українському кооперативному банку "Дністер". Був одним з активних діячів Спілки визволення України (член бюро). За: Лисенко І. Словник співаків України / І. Лисенко. – Київ : Рада, 1997. – С. 271–272.

[28] Діло. – 1909. – 26 листоп. (чис. 262).

[29] Діло. – 1909. – 27 листоп. (чис. 263). – С. 5.

[30] Товариство "Яд Харузім" мало триповерховий будинок, збудований у 1896 р. за проектом Мавриція (Мойсея Давида) Зільберштайна (Silberstein Maurycy Mojżesz Dawid) для культурно-просвітницького товариства єврейських ремісників "Яд Харузім" ("Jad Charuzim"). В театральній залі товариства часто виступав український театр товариства "Руська Бесіда".

[31] У "Каталозі студентів Львівського університету" є прізвище Стефанії Данилович.

студентській демонстрації в університеті впав від вшехпольської кулі; Федора Замору, що по Жовтневій революції остався на Великий Україні; Володимира Гериновича і Матчака (де вони тепер, не знаю). А і я брав участь у виставі, граючи ролю "Добродія", що приніс годинник до направи, бо товариш, який мав виступати, не прийшов, і Лесь "заангажував" мене до тої ролі вже із самої зали.

<…> Що вистава пройшла надзвичайно, посвідчить те, що раз у раз здіймалися бурхливі оплески, головно на гру Леся, і що старші громадяни казали, що п'єса була ліпше поставлена, ніж на сценах професійних, польського й українського, театрів, і що єврейська частина публіки піднесла Лесеві лавровий вінець. Потім цілий "ансамбль" і ще кілька товаришів у параді відпровадили Леся з лавровим вінком на шиї до ресторану, де відбулася вечірка. Але я там не був, бо готувався до грецької семінарійної праці. Про виставу були рецензії в єврейській і українській пресі"[32].

Окрилений театральним успіхом Лесь Курбас закінчує п'ятий, про що свідчить відмітка, яку декан філософського факультету поставив 25 квітня 1910 року[33].

Наступний, шостий, семестр випав на літо 1910 року. У "Картці впису для потреб деканату", заповненій власною рукою і яка від попередніх карток відрізняється тим, що в графі про мову він біля слова **"*руська*"** в дужках написав – **"*українська*"**. Зазначив, що буде відвідувати лекції з ***життя і творчості Шиллера 3*** (години на тиждень), ***німецької метрики 2*** (години на тиждень) та ***семінар*** у ***професора Шатца***.

До ***професора К. Студинського*** він записався на лекції з ***вибраних питань руської літератури XIX віку 2*** (години на тиждень), ***історичної граматики руської мови 2*** (години на тиждень) та на ***граматичні вправи 1*** (година на тиждень), а також ***семінар з руської філології 2*** (години на тиждень). На вивчення ***школи французької "штука для штуки"*** у ***професора Порембовіча 1*** (година на тиждень)[34]. Проте про відвідування цих лекцій декан факультету вже не поставив своє "vidi".

На початку 1910 року нових обертів набрала справа Львівського університету, яку розглядав Віденський парламент, українські посли якого рішуче вимагали, щоб університет вийшов з-під впливу намісника М. Бобжинського[35] і відчинив двері для українців. Тодішній ректор університету, "правдивий сіяч

Вона була затримана поліцією під час студентського віча 1 листопада 1910 р. Авторка спогадів про Івана Франка та Леся Курбаса. Грала під криптонімом С. Д. У 1963 р. П. Медведик записав її спогади про Леся Курбаса.

[32] Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ / Хома Водяний // Рукопис : український альманах щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. – Київ : Криниця, 2004. – Т. 1. – С. 293.

[33] Державний архів у Львівській області. – Фонд 26, оп. 15, спр. 622. – Арк. 328.

[34] Там само. – Спр. 624. – Арк. 305.

[35] Бобжинський Міхал (1849–1935) – польський історик права, політичний діяч, професор (1877). У 1893–1901 рр. – почесний професор польського і німецького права Львівського університету, у 1916–1917 рр. – намісник Галичини.

тьми і неуцтва", як називав його Франко, рішуче виступив проти цього. Як і слід було чекати, його підтримали більшістю голосів. Тоді виховані на угодовській "новоерівській політиці" представники української фракції парламенту погодилися з тим, що університет у Львові буде наполовину польський, наполовину український. У разі спротиву поляків українські посли погоджувалися на побудову нового приміщення для українського університету, якщо, звичайно, у скарбниці імперії на це знайдуться гроші. Таке вирішення урядом питання про український університет викликало незадоволення молоді та української інтелігенції. 5 березня 1910 року відбулися збори студентської молоді в Академічному домі. Вирішено не визнавати Львівський університет польським до тих пір, поки не буде офіційного рішення австрійського уряду про час і місце побудови українського університету. На першій сторінці газети "Діло" друкується велика відозва "За український університет". Публікація цієї відозви, а також бойкот Львівського університету як польського вузу призводить до того, що польська преса починає нахабно нападати на все без винятку українське в Галичині.

У розпал цієї напруги й на завершення п'ятого семестру аматорський театр при товаристві "Сокіл" готував виставу "Ніч під Івана Купала" за п'єсою М. Старицького, до участі у якій запросили Леся Курбаса як партнера професійної артистки Філомени Лопатинської[36].

У газеті "Діло" з'явилося повідомлення: "Театр львівського "Сокола" виставить у неділю, дня 17 с.м. по раз перший "Ніч під Івана Купала", українську драму зі співами в 5-ти діях М. Старицького[37]"[38]. Вистава відбулася, і 19 квітня у тій же газеті "Діло" з'явилася критична рецензія: "Минулої неділі 17 с[ього] м[ісяця] театр аматорів "Сокола" виставив "Ніч на Івана Купала", 5-актову драму Мих. Старицького. Будова драми примітивна з усіма перестарілими акцесоріями в роді підслухувань і підглядувань, з нерозлічними співами і танцями, ну і з трагічним закінченєм: насильною смертю двох осіб. Але при відповідних сценічних засобах, штука робила би ефект своєю етнографічно-побутовою картиною. І се перша причина, чому вона не могла зробити відповідного враженя: недостача відповідної сцени і сценічних засобів. Та се ще не все: вину поносить режисерія і гра артистів.

<…> треба, щоб темпо гри не було подібно до тої їзди волами в українських степах, яку так гарно описує Винниченко[39]. Бо, по-перше, се шкодить грі, псує вражінє, а по-друге, селянин з Винниченкового опису має час. А з нас не

---

[36] Лопатинська Філомена (1873–1940) (уроджена Кравчуківна, дружина Левка Лопатинського, їхній син Фавст був учнем Леся Курбаса, режисер) – оперна співачка (сопрано) й акторка театру "Руської бесіди" (1891–1897), пізніше Львівського міського оперного театру.

[37] Старицький Михайло (1840–1904) – письменник, видатний театральний і культурний діяч. У 1883 р. очолив перший професійний український театр.

[38] [Лозинський М.]. У рубриці артистичні замітки / (*м.л.)* // Діло. – 1910. – 19 квіт. (чис. 86). – С. 6. *(Прим. ред.)*.

[39] Винниченко Володимир (1880–1951) – політичний діяч і відомий письменник. Студіював у Київському університеті.

кождий має час пересиджувати на представленю від 7-ої майже до 12-ої ночи. Отже, нехай режисерія постараєть ся, щоби гра йшла в відповіднім темпі, а се одно значно піднесло би їх вартість.

Про саму гру треба сказати, що визначила ся в ній п[ані] Лопатинська в ролі Палажки, достроював ся до її гри п[ан] Курбас в ролі Василя, не зле грала б роль Галі п[ані] Алексієва, коли б знала ліпше мову і проявляла б більше життя на сцені (бо в дійснім житю вона куди живіша!)"[40]. Автор рецензії невідомий. Гра з Філоменою Лопатинською дала Леся Курбасу без сумніву новий театральний досвід.

На початку травня у Львівському університеті по коридорах розгулюють озброєні групи польських студентів. Вони 10 травня не допустили до занять жодного українського студента.

Обурені такою нахабною поведінкою, українські студенти вирішують зібратися на віче і обговорити план протидії. Віче було призначене на 9 годину 1 липня. Дозволу на проведення зборів у приміщенні університету нічого було й просити. Ректорат у таких випадках українським студентам завжди відмовляв. Увечері, перед зборами, польські патріоти при повній амуніції засідають у кав'ярні неподалік університету. Вночі відбуваються консультації "патріотів" з проректором Марсом і секретарем університету Йорданом. Поліція, суд, намісництво давно вже попереджені про можливий розвиток подій. Вони в очікуванні.

Ранком понад 300 українських студентів, серед яких і Лесь Курбас, збираються на віче. Їх, на диво, впускають у приміщення університету, але не встигає виступити перший промовець, як розходиться чутка, що поляки заблокували вихід з університету...

Українські студенти кидаються розбирати барикади. Лунають постріли. Смертельно поранений, падає Адам Коцко. Як свідчитимуть протоколи, вбитих – 1, поранених – 4 (з них важкопоранений – 1), поранено чотири возні (чергові службовці – *Р. Г.*) університету. Серед поляків легко поранено двох студентів. Адам Коцко вмирає, не прийшовши до тями.

В університет вривається поліція. Усіх українських студентів арештовують і відвозять у поліційний відділок. 128 студентів (якраз стільки, скільки можна було на той час упхнути до камер) без слідства кидають у в'язницю.

Газета "Діло" від 1 липня 1910 року виходить у траурній рамці. Тіло Адама Коцка уже два дні лежало в каплиці Анатомічного інституту біля Личакова. Студенти зверталися до поліції за дозволом забрати тіло додому і влаштувати похорон.

4 липня 1910 року відбувся похорон Адама Коцка. Від каплиці міського моргу до брами Личакова – 250 метрів. На цьому маленькому майдані помістилося понад 20 тисяч людей. Вони прийшли провести Коцка в останню дорогу. Кожне місто й містечко Галичини прислало делегації з вінками і квітами.

---

[40] [Лозинський М.]. У рубриці артистичні замітки / (*м.л.)* // Діло. – 1910. – 19 квіт. (чис. 86). – С. 6. *(Прим. ред.)*.

День національної жалоби. На маленькому бастіоні-майдані сміливо звучать українська мова, українські пісні.

Адам Коцко стане культом для революційної молоді[41].

Газета "Діло" від 6 липня опублікувала список 22 ув'язнених українських студентів[42]. Серед них прізвища Леся Курбаса немає.

2 липня 1910 року у тому ж "Ділі" подано список 128 українських студентів, яких на короткий час заарештувала поліція 1 липня. Серед них є прізвище Леся Курбаса (газета представила його як Курбаса Олексу)…

З університету було відраховано 49 студентів-українців за участь у подіях 1 липня 1910 року. Створена "Дисциплінарна комісія", яка мала розслідувати справу на чолі з професором Тіллем[43], залишила по собі купу протоколів[44]. Ці протоколи виявились надзвичайно важливими для вияснення подальшого навчання Леся Курбаса, про яке тривають суперечки.

Студентів викликали на прослуховування тричі. 29 та 31 жовтня і 5 листопада 1910 року. Після кожного прослуховування студентів поліція складала для так званої "Дисциплінарної комісії" рекомендаційні списки, кого можна допустити до запису на наступний сьомий, зимовий семестр 1910/1911 навчального року, а кого ні. Так, після прослуховування студентів 29 жовтня 1910 року до запису не було рекомендовано Івана Шпаковського, Антона Галькевича, Дмитра Паславського, Павла Лещія, Володимира Тимочка, Стефана Бобеляка, Луку Кульчицького, Мирона Феданишина… У тому списку "нерекомендованих" є й Тома Водяний[45]. В результаті наступного переслуховування, яке відбулося 31 жовтня, слідство не рекомендувало до впису 14 студентів[46]. Внаслідок переслуховування чергової групи студентів 5 листопада 1910 року до списку "нерекомендованих" потрапили ще 16 студентів, в тому числі й Лесь Курбас під номером дев'ятим[47].

Комісія так розгулялась, що, розправившись зі студентами, вирішила взятися за українських викладачів. Зокрема, судова справа була виточена професорові Дністрянському. Збереглося рішення[48] про проведення розслідування і пошук доказів для притягнення до суду М. Грушевського[49] та О. Колесси[50]. Зайнятися

---

[41] Через рік на могилі Адама Коцка на народні пожертви поставлять пам'ятник, який у роки радянської влади буде викрадений і проданий у Ригу, відтак у перші роки української державності його буде повернено у Львів і встановлено на могилі.

[42] Діло. – 1910. – 6 лип. (чис. 148).

[43] Тілль Ернест (1846–1926) – польський правник, професор Львівського університету.

[44] Зберігаються у Державному архіві Львівської області, фонд 26, оп. 13, спр. 407–410.

[45] Державний архів у Львівській області. – Фонд 26, оп. 13, спр. 408. – Арк. 4.

[46] Там само. – Арк. 4 (на звороті).

[47] Там само. – Арк. 1.

[48] Там само. – Фонд 26, оп. 13, спр. 410. – Арк. 6.

[49] Грушевський Михайло (1866–1934) – український історик, науковець, політичний діяч та публіцист.

[50] Колесса Олександр (1867–1945) – брат Філарета Колесси, мовознавець, історик лі-

цим мали відомі україножери Л. Фінкель[51] та К. Твардовський[52] (про останнього тодішня преса писала як про дуже відомого філософа-гуманіста).

Протоколів допиту Леся Курбаса у справах немає. Зрештою, немає протоколів і багатьох інших студентів. Це свідчить про те, що слідство відбувалося і без актової фіксації, тобто проходило усно й не фіксувалось на папері, а тому те, що говорив на слідстві Лесь Курбас, невідомо. В цій справі[53] зберігається список студентів, яких поліція заарештувала й протримала три дні, а потім випустила. Під № 70 у цьому списку значиться Тома Водяний, студент третього навчального семестру університету філософського факультету. Саме він у спогадах написав: "Було заарештовано понад сто студентів, між ними Леся й мене. Але я був по трьох днях разом з більшістю студентів випущений, а Леся, мабуть, за величезний дрюк, який мав у руках і який вже після того, як прийшла поліція, передав якийсь товариш, потримали зо два тижні. Та і його звільнили, але разом з кільканадцятьма іншими студентами оскаржили... в убивстві Коцка. Це відомо з університетських документів Курбаса – Лесь був позбавлений студентських прав на час слідства і процесу, які тривали більше року, й Лесь не знав що робити із собою. Він ніби завис між небом і землею. Не міг записатися на інший університет, ані перейти до іншої школи, хоч би до драматичної, про яку задумував, бо йому не видали документів. А й не мав змоги працювати в "Драматичному гуртку" Союзу, бо його розпустили. Навіть не дозволяли мешкати в "Академічному Домі", як вигнаному із університету. Він перенісся разом із Зенком на приватне помешкання"[54].

Врешті рекомендації поліції є рекомендаціями, а справу зі студентами мала вирішувати так звана "Дисциплінарна комісія".

Свідчення чи спогади Томи Водяного дещо не збігаються зі свідченнями документів. Отож, ніхто не позбавляв Леся Курбаса права запису на наступний семестр. Він міг це зробити, як зробили інші. Свідченням цього – генеральні каталоги студентів філософського факультету Львівського університету. У літньому семестрі 1909/1910 навчального року в "Картці впису…" Томи Водяного[55] записано, що брав участь у подіях 1 липня 1910 року. Проте це не завадило йому записатися на зимовий семестр 1910/1911 академічного року. А Лесь Курбас із

тератури, громадський і політичний діяч, дійсний член НТШ (з 1899 р.), професор Львівського університету (1898–1918).

[51] Фінкель Людвік Міхал Емануель (1858–1930) – представник львівської наукової школи польських істориків XIX ст., бібліограф, професор і ректор (1911–1912) Львівського університету. Керівник кафедри австрійської історії Львівського університету (1892–1918).

[52] Твардовський Казимир (1866–1938) – польський філософ і логік, професор Львівського університету, засновник львівсько-варшавської філософської школи.

[53] Державний архів у Львівській області. – Фонд 26, оп. 13, спр. 408. – Арк. 9.

[54] Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ / Хома Водяний // Рукопис : український альманах щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. – Київ : Криниця, 2004. – Т. 1. – С. 298.

[55] Державний архів у Львівській області. – Фонд 26, оп. 15, спр. 624. – Арк. 648.

невідомих причин на зимовий семестр 1910/1911 навчального року не записався, однак залишився у Львові. Мешкав разом із двоюрідним братом Зеноном-Омеляном у свого родича Володимира Курбаса, який мав помешкання у Львові на вулиці Ленартовича, 14 (зараз – вул. І. Нечуя-Левицького).

І от що цікаво: 12 грудня 1910 р. відбулася прем'єра вистави за драмою Германа Зудермана "Огні Іванової ночі"[56]. Переклад цієї п'єси українською мовою як "Святоіванські вогні" зробила Марія Грінченко[57]. Лесь Курбас як режисер Драматичної секції, що відновила свою діяльність, взяв її до постановки. У газеті "Діло" від 14 грудня на виставу з'явилася рецензія: "Позавчера відіграла сю драму аматорська група драматичної секції УСС. Відіграно її перший раз на українській сцені. <…> Гра аматорів – була просто грою аматорів. Треба то оцінювати, памятаючи се! І ще одно слід пам'ятати, що режисер не мав змоги і часу (м[іж] ин[шим] із-за політичних перепон в справі іншої штуки) відповідно перевести приготуваня. Відіграна роль дідича Фогельроттера (п. О. Вахнянин) вийшла добре, його жінки (п. Артимовичівна) і жінки-литовки (та сама) також не зле. Роля Георга фон Гартвіг вдвох останніх актах була відіграна ліпше, ніж в перших, особливо, коли зважити, що п. Р. не має усіх даних, щоби цілком добре відтворити такий енергічний тип, як Георга. Так само відносить ся ця якість у розумінню і віддаваню ролі Маріке (п. Г.), котрій повела ся головно сцена освідчин помічника пастора Гафке (п. К.). П[ані] О. К. відіграла роль Труди на всякий случай дуже інтересно. Про сю нову на львівській сцені силу, можна би внести остаточний осуд щойно покількаразовій обсервації. Роль мадмуазель, управителя спочили в руках п. С. Д. та п. Л. М.".

На кінци замітимо, що аматори не примінили ся що-до сили голосу до величини "салі" так, що були цілі сцени, яких зміст лишив ся тайною для дальше сидячої публіки. Річ очевидна, що при довшім приготовленю з тими самими силами, які виступали отсе на сцені, може наша академічна аматорська трупа осягати далеко красші успіхи, чого їй з цілої душі бажаємо!"[58]. Рецензент захував своє прізвище під криптонімом "О. Н.".

П. Медведик, дослідник творчості Л. Курбаса, дізнався в 1963 році від Стефанії Данилович, що вона в цій виставі грала роль мадмуазель, а роль Гафке виконував Лесь Курбас, захований під криптонімом (п. К.).

"Огні Іванової ночі" Г. Зудермана – фактично перша серйозна режисерська робота молодого Леся Курбаса, яку він самостійно почав і завершив, маючи за

---

[56] Герман Зудерман (Hermann Sudermann; 1857–1928) – німецький белетрист та драматург, з яким галицький глядач був знайомий: зокрема, театр товариства "Руської Бесіди" за управи І. Біберовича та І. Гриневецького з великим успіхом ставив його драму "Честь" ("Die Ehre"), яка облетіла всі німецькі та іноземні сцени.

[57] Грінченко Марія (1863–1928) (псевдонім М. Загірня) – дружина й діяльня помічниця Бориса Грінченка в його громадській, етнографічній і лексикографічній праці.

[58] О. Н. Огні Іванової ночі. Драма Германа Зудермана / О. Н. // Діло. – 1910. – 14 груд. (чис. 279). – С. 6.

собою, окрім теоретичного, й певний сценічний досвід. Не справила вона великого враження на рецензента, в якого більше зауважень і претензій, ніж позитивного. Очевидно, не було оригінальних ходів у виставі, бо інакше рецензент, який так прискіпливо до всього додивлявся, зауважив би їх.

Здавалось би, що не "Огні Іванової ночі" мав би взяти Лесь Курбас для свого режисерського дебюту, а якусь іншу п'єсу, яка відповідала б тим настроям, які вирували в середовищі галицького суспільства і зокрема львівського студентства після вбивства А. Коцка.

Судячи з рецензії Лесь Курбас таки шукав відповідну п'єсу, але, як зазначив критик, мав з цим якісь "політичні перепони в справі іншої штуки". Яка була ця "інша штука"? Відповідь на це дають документи, що зберігаються у Центральному державному історичному архіві України у м. Львові[59].

Виявляється, Лесь Курбас мав намір поставити драму Спиридона Черкасенка (1876–1940) "Хуртовина", яка належить до перших драматичних спроб автора і є відлунням буремних подій 1905–1907 років та відтворенням революційних настроїв у робітничому й селянському середовищі. П'єса належать до типово символістської драматургії, де діють образи-символи, особисте тут підпорядковане громадському, а події 1905–1907 років трактуються як сувора необхідність у боротьбі зі світом несправедливості. Драма, написана 1908 року, не мала сценічного втілення, її було конфісковано, а автора засуджено на один місяць ув'язнення за вилучені під час обшуку книжки. Звідки вона взялася у Леся Курбаса – невідомо, хоча передати її міг Володимир Винниченко, який на той час перебував у Львові й читав лекції про творчість польського письменника Станіслава Пшибишевського[60] і, вочевидь, був знайомий особисто з його дядьком – Романом Курбасом.

Дозволу на постановку цієї драми цензура не дала[61].

Не пощастило і з п'єсою "Перед сходом сонця" Ґерхарда Гауптмана[62], за цензурним дозволом на постановку якої звернувся Український студентський союз.

На думку цензурного комітету, постава запропонованих до постановки п'єс може спричинити збурення громадського порядку…

Здається, що крім п'єси Г. Зудермана, не залишалось нічого іншого. Беручись за її постанову, Лесь Курбас вдається до прийому, який вже раніше використовував у відомих нам двох своїх прозових творах, написаних під безпосереднім

---

[59] Центральний державний історичний архів України у м. Львові. – Фонд 400 (Український студентський союз), оп. 1.

[60] Пшибишевський Станіслав (1868–1937) – польський письменник, автор декадентських романів та символістських п'єс. Очільник польських модерністів "Молода Польща", редактор краківського журналу "Життя" (1898–1901). Розстріляний за звинуваченням у шпигунстві і підготовці терористичного акту.

[61] Центральний державний історичний архів України у м. Львові. – Фонд 400 (Український студентський союз), оп. 1, спр. 2.

[62] Ґерхард Гауптман (1862–1946) – німецький письменник, драматург, лауреат Нобелівської премії (1912).

враженням від втрати брата Нестора (“В горячці”) та під впливом невиліковної хвороби батька (“Сни”)[63]. Соціальну проблематику, яку піднімає саме життя, він у своїх новелах вирішує через аналіз і загострення конфлікту людської особистості, яка зіткнулася з правдою життя. Наскільки це вдалося сценічно виявити в цій виставі, з наведеної рецензії судити важко. Можна тільки здогадуватись, як це робить театрознавець Ірина Волицька, пишучи: “Курбасові, очевидно, хотілося за всяку ціну, нехай не прямо, нехай опосередковано, але зіставити… свою виставу (“Огні Іванової ночі” – *Р. Г.*) з недавно пережитими трагічними подіями”[64] (вбивство А. Коцка). “З того студентського театру, – зауважує дослідниця, – безумовно, ще важко передбачити режисерське майбутнє Леся Курбаса, хоча видно, що поряд з його акторськими устремліннями вже визріває потяг до режисури. Зрозуміла й орієнтація Курбаса – його приваблює сучасна тема в драматургії, сучасність у найширшому її розумінні”…[65]

Після цієї прем’єри події розгортаються подальшим чином. 14 лютого 1911 року “Діло” повідомляє про початок судової розправи над українськими студентами, які брали участь у подіях 1 липня 1910 року, коли був вбитий кулею Адам Коцко[66]. Двадцятий день розправи над студентами випав на суботу 11 березня 1911 року. Адвокат Андрій Кос поставив перед судом вимогу, аби в якості свідків на цьому процесі виступили: “доктор Генрик Бріль, кандидат адвокатури у Львові; Олександр Волинець, студент права у Львові; Соломон Гензер у Букачівцях; *Олекса Курбас, студент філософії у Відні* (виділення наше – *Р. Г*)…”[67]. Прокурор взяв до уваги заяву А. Коса. Але до кінця процесу, який закінчився 18 червня 1911 року, і на якому відбулося майже вісімдесят засідань, ні Леся Курбаса, ні інших свідків, яких вимагав Андрій Кос, до суду не було викликано й не переслухано. Жаль, бо тоді Лесь Курбас мав під присягою сказати про себе, чим займався на той момент і чи він дійсно був студентом філології Віденського університету, як вважала більшість дослідників його творчості.

Згадка в газеті “Діло” від 11 березня 1911 року про те, що Лесь Курбас, на час слідства був студентом Віденського університету, – єдине документальне свідчення. Щоправда, є ще одне свідчення – це інформація про Шевченкове свято у Відні. ЇЇ подала газета “Діло” у тому ж самому номері за 11 березня 1911 року, зазначивши, що сьогорічний Шевченківський концерт “перевисшив всі минулорічні”, а “кожда точка сегорічної добірної програми випала цілком поправно”. До цього долучився професор Олександр Колесса, хор товариства

---

[63] Оповідання “В горячці” вперше опубліковано під редакцією І. Франка в “Літературно-науковому віснику” (1906. – Т. 34, кн. 4 – С. 37–40), а оповідання “Сни” опублікували М. Шудря та М. Лабінський в журналі “Україна” (1987. – № 9. – С. 11–12).

[64] Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса / І. Волицька ; [ред. Марія Горбаль]. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. – С. 74–75.

[65] Там само.

[66] Діло. – 1911. – 14 лют. (чис. 34).

[67] Діло. – 1911. – 11 берез. (чис. 55).

студентів “Січ” під диригуванням п. Кокольського, який виконав “Гамалію” Біликовського. Серед інших виконавців зазначалася “дуже удачна деклямация п. Курбаса Шевченкового "Кавказу"”[68].

Цікаве непорозуміння виникло зі згадкою у газеті “Діло” від 23 лютого 1911 року про відкриття в Станіславові Українського народного театру ім. Ів. Тобілевича. Ця доволі велика замітка опублікована в газеті під рубрикою “Письмо з краю”. “В неділю, – 12 лютого с. р. відбулося, – писала газета, – інавгураційне представленє нового нашого культурного “товариства “Українського народного театру ім. І. Тобілевича”. Йшла вистава столітньої, та мимо сього сьвіжої і молодої “Наталки Полтавки”.

<…> Треба дальше запримітити, що як між ініціяторами повстаня театру були у великій мірі тут укр. робітники, так і театральну дружину майже виключно зложили тіж робітники. І справді належить ся їм за їх велику охоту до сеї важкої праці повне признанє, а за виказану велику інтелігенцію подив. Відповідальну та невдячну ролю режісера і діріжора приняли на себе проф. Ом. Бачинський[69] і *д-р Курбас* (виділення наше – *Р. Г.*). І за їх повну самопосвяти працю нехай приймуть на сім місци щиру подяку від імени учасників інавгураційного вечера”[70].

Оце “письмо” до газети написав дописувач, що підписався “Ві”. Деякі дослідники, в тому числі й О. Шлемко[71], вважають, що виставу “Наталка Полтавка” поставив Лесь Курбас, а газета помилилась, написавши перед іменем Курбас “д-р”, тобто доктор, яке ставилось перед прізвищами юристів, які захистили “докторські” дисертації з права.

Однак Лесь Курбас у лютому 1911 року не був у Станіславові і жодного відношення до постави “Наталки Полтавки” та становлення театру ім. І. Тобілевича не мав. Перша вистава цього театру була поставлена завдяки спільним зусиллям професора цісарсько-королівської гімназії в Станіславові з руською навчальною мовою Омеляна Бачинського і конципіїста адвокатської контори Северина Даниловича та доктора Романа Курбаса, стрийка Леся Курбаса. Роман Курбас закінчив університет і на той час працював у адвокатській конторі адвоката Северина Даниловича, лідера тодішньої радикальної партії. Роман Курбас працював у Рожнятові, мав там свою адвокатську контору. Маючи музичну освіту, керував тамтешнім хором та оркестром і був режисером цілої низки аматорських вистав. Таким чином, Лесь Курбас не мав жодного відношення ні до вистави “Наталка Полтавка”, ні до вистави “Невольник” М. Кропивницького, прем’єра якої відбу-

---

[68] Діло. – 1911. – 11 берез. (чис. 55).

[69] Бачинський Омелян (1886–1948) – культурно-освітній діяч і педагог (германістика й класична філологія) в Галичині, на Закарпатті й в еміграції (Німеччина, Бельгія).

[70] Діло. – 1911, – 23 лют. (чис. 41).

[71] Шлемко О. Театральні університети Леся Курбаса / О. Шлемко // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2011. – Т. CCLXII : Праці Театрознавчої комісії / ред. тому Олег Купчинський, Ростислав Пилипчук [та ін.]. – С. 130–131.

лася 6 квітня, про що повідомило "Діло" від 15 березня 1911 року. До двох вище згаданих вистав мав відношення д-р Роман Курбас.

Після постави п'єси Г. Зудермана в біографії Леся Курбаса настає цілком "темний період". Ніхто з дослідників достеменно не може сказати, де перебував Лесь Курбас. Відомо, що жодного документа, потрібного для продовження навчання у Відні чи Кракові, у Львівському університеті він не брав, як брав колись, їдучи після смерті батька з Відня до Львова. Архів університету того часу зберігся. Збереглися каталоги філософського факультету і Віденського університету. Прізвища Олександра Курбаса вони не фіксують. Університетська освіта Леся Курбаса, таким чином, завершилася у Львові 1910 року. Та й для чого було далі йому продовжувати університетські студії? Ні доктором наук, ні професором гімназії він бути не бажав. Бо якби хотів, то для цього зробив би якісь кроки. Не зробив жодного. Він надалі марив театром…

ЛИСТИ ЛЕСЯ КУРБАСА ДО ГНАТА ХОТКЕВИЧА[1]

Вступна замітка, підготування до друку
та коментарі **Ростислава Пилипчука**

Знайомство Леся Курбаса з Гнатом Хоткевичем (1877 – розстріляний 8 жовтня 1938) відбулося, за свідченням сучасних дослідників, у Львові 1909 року, оскільки Г. Хоткевич, за припущенням П. Медведика, був першим рецензентом дебютного акторського виступу Л. Курбаса в аматорській виставі "Псотник" А. Коцебу спортивно-культурного товариства "Сокіл"[2].

Щодо часу входження Л. Курбаса до Гуцульського театру Гната Хоткевича існують різні версії різних дослідників, але з-поміж них усіх принципову позицію зайняла Ольга Шлемко у статті "Гастрольна діяльність Гуцульського театру Гната Хоткевича", заявивши: "Яскраво-емоційні спогади Й. Гірняка, а також архівні та інші матеріали дають підстави розширити часові рамки перебування Л. Курбаса в Гуцульському театрі до одного року (травень 1911 – травень 1912 р.) і заповнити білу пляму в його творчій біографії"[3]. *Оскільки це твердження викликало чимало усних заперечень курбасознавців, то у другій статті О. Шлемко "Театральні університети Леся Курбаса"*[4] *редакція "Записок НТШ" у зв'язку з неспроможністю авторської аргументації дозволила собі не погодитися з такою категоричністю авторки і визнала наведений Й. Гірняком мемуарний факт акторського виступу Л. Курбаса у виставі "Антось Ревізорчук" під час гастролей Гуцульського театру в Тернополі у травні 1911 р. разовим, схилившися до факту, наведеного у спогадах самого Г. Хоткевича. Оскільки директор театру О. Ремез за станом здоров'я не зміг очолити третю гастрольну подорож (26 листопада 1911 – 2 квітня 1912 р.), Г. Хоткевичеві довелося шукати заміну. Ось що пише Г. Хоткевич у "Спогадах з те-*

---

[1] Листи друкуються вперше у повній відповідності до автографів, що зберігаються в Державному музеї театрального, музичного і кіномистецтва України. Редакція вважала за доцільне подати наскрізну нумерацію приміток. *(Прим. ред.)*.

[2] Медведик П. Курбасові весняні вечори / П. Ведмедик // Жовтень. – 1987. – № 5. – С. 83.

[3] Шлемко О. Гастрольна діяльність Гуцульського театру Гната Хоткевича / О. Шлемко // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2003. – Т. CCXLV : Праці Театрознавчої комісії / ред. тому Олег Купчинський, Ростислав Пилипчук – С. 192.

[4] Шлемко О. Театральні університети Леся Курбаса / О. Шлемко // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2011. – Т. CCLXII : Праці Театрознавчої комісії / ред. тому Олег Купчинський, Ростислав Пилипчук [та ін.]. – С. 198–227.

атральної діяльності": "Ми виїхали (з Красноїлля. – Р. П.), як ото записано в книжечці, 26 листопада (1911 р. – Р. П.). <…> Що виїхати то ми виїхали, але сиділи в Косові без діла, бо не було декорацій, ніяк було грати – підвів трохи приятель. <…> Але нарешті декорації привезено, перші вистави відбулися. І тут я не пам'ятаю, чи був Ремез, чи не було, але сильно був затурбований відсутністю директора, бо Ремез чи й спочатку не був, чи мав куди виїхати, вже не пам'ятаю, але з гуцульським театром їхати не міг. Я шукав директора. Питаюся близьких до театральних справ людей – кого би можна закликати на ту посаду. Мені вказали на молодого актора, ім'я якому… Курбас. Він і тоді був Курбас, але не Курбас, а просто собі молодий актор Курбас, – не без гумору пише Г. Хоткевич. – Переговори велися, але не пам'ятаю, до якого скутку вони дійшли. Здається, приїздив Курбас і трохи вів справу, але не пам'ятаю добре. <…> Як я вийшов з тої директорської кризи, я вже не пам'ятаю. Пригадую тільки, що потім знову був Ремез і їздив знов з товариством"[5]*. Дискусійним залишається питання, чи Л. Курбас приступив до роботи в Гуцульському театрі директором або адміністратором з 26 листопада 1911 р., чи прийшов на посаду на початку 1912 р. Думки з цього приводу висловлюються різні.*

Чотири листи Л. Курбаса до Г. Хоткевича періоду Гуцульського театру охоплюють невеликий період: 4 березня – 12 квітня 1912 р. Треба гадати, могло їх бути й більше, та не збереглися, як не дійшла до нас перша частина першого листа – від 4 березня 1912 р., що тут публікується. Але не слід сподіватися на листи після 12 квітня 1912 р. (останній із тих, що тут публікується). Постає питання: а куди були адресовані ці листи? Відомо ж бо, що Г. Хоткевич під час подорожей Гуцульського театру мешкав у Львові. Сам Г. Хоткевич у "Спогадах з театральної діяльності" засвідчив: "Я виїхав з Галичини у лютому 1912 р."[6]*. Поїхав, щоб перевести гуцульський театр до Києва й повезти по всій Україні і Росії. Перші наведені тут листи, датовані березнем 1912 р., справляють враження, що писалися вони для Г. Хоткевича, який десь тут, поблизу, у Львові. Перший біограф Г. Хоткевича Анатолій Болабольченко, спираючись на конкретні факти, свідчить: "На початку березня 1912 року Г. Хоткевич повернувся до Києва, де мав намір оселитися"*[7]*. Хоч на с. 56 названого видання є дещо інше свідчення: "В лютому і березні 1912 року Г. Хоткевич влаштувався на новому місці і займався побутовими справами". А на с. 124 ще інакше: "Г. Хоткевич прибув до Києва разом з матір'ю та трьома дітьми на початку лютого 1912 р. і наймав трикімнатну квартиру на вул. Діловій, 22 (тепер Димитрова)". Саме за цією адресою 3 квітня 1912 р. у Г. Хоткевича поліція провела обшук, а його самого заарештувала. При цьому слід мати на увазі, що в Російській імперії до 1918 р. дотримувалися старого стилю.*

---

[5] Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності / Г. Хоткевич // Твори : у 2 т. / Г. Хоткевич ; упорядкув., підготовка текстів та прим. Ф. Погребенника. – Київ : Дніпро, 1966. – Т. 2. – С. 564–565.

[6] Там само. – С. 567.

[7] Болабольченко А. Гнат Хоткевич / А. Болабольченко. – Київ : Щек, 2008. – С. 46.

Останній з відомих нам, п'ятий, лист Л. Курбаса до Г. Хоткевича написаний у Харкові 1 грудня 1926 р.

З 1912 р., коли Л. Курбас перестав контактувати з Г. Хоткевичем, минуло кілька літ. Коли в Києві з'явився Лесь Курбас (1916 р.), Г. Хоткевича тут уже не було: 1914 р. він назавжди покинув Київ і переселився до рідного Харкова, але й там не зазнав щасливого життя; звідти його було вислано до Воронежа, де його застала Лютнева революція. Повернувшись до Харкова, поринув у процес українського державотворення. Після утвердження більшовицької влади у Харкові Г. Хоткевич усунувся (а скоріш – його усунули) від громадського життя. Він заробляє на шматок хліба вчителюванням. З Курбасом міг особисто зустрічатися під час гастролей київської майстерні Мистецького об'єднання "Березіль" у Харкові у 1923 і 1924 роках. Принаймні на виставу "Макбет", показану у травні 1924 р., Г. Хоткевич відгукнувся рецензією "З приводу одної постановки"[8]*. Рецензію автор почав з основного: "Курбас – це справді одно з наших українських осягнень і то на серйозну мірку міряючи. В постановках інших конструктивістів – Мейєрхольда та інш[их] часто бачиш конструкції, тобто свого роду "L'art pour L'art" (мистецтво для мистецтва. – франц. – Р. П.), часто чуєш намагання силкуватися сказати доконче щось нове за всяку ціну, яке хоч би нове, "хоч гірше, та інше". В курбасівських постановках цього не бачиш; його нове – органічно нове, не притягнуте за волосся, не натаскане. Можна з Курбасом згоджуватися або ні; можна в тім бачити або ні – будучі шляхи театрального мистецтва, але признати велику цінність доводиться кождому. Мені траплялося говорити з представниками ріжних наших театральних течій, і хіба вже за виключенням якого малороса – я чув тільки признання. <…> Як постановки, роботи Курбаса цікаві, дуже цікаві. Не цікава, й то зовсім нецікава лише одна – це "Макбет"". А далі Г. Хоткевич аргументує своє негативне ставлення до постановки "Макбета". Нам не відомо, як сприйняв Лесь Курбас цю рецензію. Але про те, що з переїздом "Березоля" до Харкова у 1926 р. певні контакти з Г. Хоткевичем поновилися, свідчать деякі факти. Г. Хоткевич під час шестирічного перебування в Галичині написав драматичну тетралогію "Богдан Хмельницький". Як тільки "Березіль" переїхав до Харкова (1926 р.), Г. Хоткевич запропонував Л. Курбасові поставити цю п'єсу. Відповідь Л. Курбаса, що тут друкується, свідчить про його добрий намір, але про подальший перебіг цієї справи за участю тодішніх чиновників можна тільки здогадуватися. У цей час Г. Хоткевич повертається до ідеї показу Гуцульського театру в Харкові. "Пішов до наркома освіти Скрипника (це десь у 1928–1929 рр. – Р. П.). Так, кажу, й так, цікаво було би перевезти, але треба грошей. Скільки? Стільки на перший раз, а потім іще. Подумав він, подумав. Добре, каже, готуйте – гроші будуть (а воно ж бо й справді – і з політичного, і з культурного боку, і з якого не кинь – річ підходяща). Ну й почав я листуватися. Написав до Шекерика [-Доникова], написав сюди-туди по Гуцульщині, аж поки добрі люди мені не розтовкували, що я не порозумнішав за оті*

[8] Хоткевич Г. З приводу одної постановки / Г. Хоткевич // Література, наука, мистецтво : літературно-мистецький додаток до газети "Вісті ВУЦВК і ХГВК". – 1924. – 1 черв.

15 літ. Я говорив не раз Курбасові: "Кому-кому, а вам, – кажу, – треба було хоч раз дати п'єсу на діалекті, в данім разі на гуцульському. Це ж був би факт не тільки театральний, а й політичної важності, бо кожний тутешній українець, а разом з ним і кожний українізований воочію побачив би, що українська мова залишається не тільки в колі "хіба" та "чого" і що балакають нею не тільки так, "як у нашому селі", а що вона багата у своїх відтінках і піднаріччях, що гуцули говорять так, а бойки інакше, а лемки – ще інакше, а Угорська Русь – ще інакше. Це ж усе не тільки цікаве, а й важне". Але – всує трудихомся: "У нас план, у нас те і се". Один раз, правда, накльовувалося щось ніби похоже на охоту поставити гуцульську річ (переробку моєї "Камінної душі"), але ця думка "отцвела, не успевши расцвесть", бо велено було театрові Курбаса поставити грузинську річ. І грузинської, здається, не поставили, й гуцульської теж. Так діло й загускло. Dixi!"[9] *(тобто з латинської: "Я сказав". – Р. П.).*

Листи Л. Курбаса зберігалися до арешту Гната Хоткевича в 1938 р. в домашньому архіві у власному будинку в селі Високе на Харківщині. У 1943 р., під час німецької окупації, дружина Г. Хоткевича – Платоніда Хоткевич вивезла архів спочатку до Києва, а незабаром – до Львова, де передала значну частину його директорові Національного музею професорові І. Свєнціцькому, звідки архів після війни перейшов до Центрального державного історичного архіву України, де зберігається й нині. Частково матеріали з архіву Г. Хоткевича зберігаються в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Музеї театрального, музичного і кіномистецтва України (м. Київ). Власне в останньому знято копії з автографів листів Л. Курбаса до Г. Хоткевича.

У 1987 р. було здійснено першу спробу публікації цих листів, яку підготували Микола Шудря та Микола Лабінський. Публікація в науково-популярному виданні – "масовому громадсько-політичному щомісячнику теорії і практики культурного будівництва" – органі Міністерства культури УРСР та Української республіканської ради профспілок – "Соціалістична культура" (1987. – № 2. – С. 28–31) під заголовком: "…"задивувати світ". Листи Леся Курбаса до Гната Хоткевича" мала добрий намір, але здійснена була недоброякісно: тексти листів були піддані не завжди доконченим скороченням і ніяк не прокоментовані. Крім того, помилково Л. Курбасові приписано текст листа, автором якого насправді був український письменник, учитель і громадський діяч Михайло Ломацький (1886–1968). Помилку цю виявила і висвітлила О. Шлемко у статті "Театральні університети Леся Курбаса"[10].

Тут листи Л. Курбаса подаються вперше у повній відповідності до автографів, що зберігаються в Державному музеї театрального, музичного і кіномистецтва України, згідно з текстологічними правилами та реальним коментарем.

---

[9] Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності / Г. Хоткевич // Твори : у 2 т. / Г. Хоткевич ; упорядкув., підготовка текстів та прим. Ф. Погребенника. – Київ : Дніпро, 1966. – Т. 2. – С. 574–575.

[10] Шлемко О. Театральні університети Леся Курбаса / О. Шлемко // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2011. – Т. CCLXII : Праці Театрознавчої комісії / ред. тому Олег Купчинський, Ростислав Пилипчук [та ін.]. – С. 122–123.

ЛИСТ ПЕРШИЙ[11]

[…] Щодо т[овариша] Фодчука[12], з якого Ви хочете зробити передовика[13], то, признавши за ним всі гарні сторони його, його симпатичність і т. д., мушу завважити, що гіршого вибору на передовика Ви не могли б зробити. Т[овариш] Фодчук передівсім – страшенний мамалиґа[14]. До інтересів – зівсім через те не надається. Бо і не зробив нічо або не так, як треба. А на передовика треба енергічного чоловіка. І треба чоловіка, що міг би репрезентувати. Я сам переконався, як то важно[15]. А яка репрезентація – т[овариш] Фодчук. Де треба поставитися і висваритися – він там, може, й плакатиме. Пишу те, підкреслюючи, що, впрочім, т[овариш] Ф[одчук] – людина дуже симпатична.

Вертаю ще до справи з Красноїлею[16]. Хіба в остаточнім разі можна б не їхати там. З цим, як тепер грається (головно масові сцени), не можна буде нікуди в світ показатись. В дорозі важко те виправити. Скільки разів я сам чув навчання Ремеза[17] – а все однако грають. Треба б, щоб *Ви* (підкреслення Л. Курба-

---

[11] Друкується за автографом, який зберігається в Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України (м. Київ), фонд Леся Курбаса, № 6713. Лист без початку, який втратився.

[12] *Щодо т[овариша] Фодчука…* – Г. Хоткевич у "Спогадах з театральної діяльності" записав таке: "Дивним трафом зберігся у мене шматочок записничка, де було ведено, очевидно, на мій приказ, запис відвідувань проб артистами. І от завдяки тому записникові я можу записати деякі імена: "<…> *Федчук*. Не зоставив слідів у моїй пам'яті" (Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності / Г. Хоткевич // Твори : у 2 т. / Г. Хоткевич; упорядкув., підготовка текстів та прим. Ф. Погребенника. – Київ : Дніпро, 1966. – Т. 2. – С. 556). "*Федчук*" – думається, це помилковий запис прізвища у згаданому довідничкові або помилка літературного редактора у видавництві "Дніпро", бо слід було б написати це прізвище так, як у листі Л. Курбаса: Фодчук. Це прізвище широко побутує на Гуцульщині, часом навіть у зміненій формі: Фочук. (Див: Словник прізвищ: практичний словозмінно-орфографічний (на матеріалі Чернівеччини) / гол. ред. К. М. Лук'янюк. – Чернівці : Букрек, 2002. – 424 с.). Щодо ініціалу "т.", то це скорочення від слова "товариш", яким на початку XX ст. користувалися не тільки в партійних організаціях, а й у деяких професійних колективах.

[13] *… передовика*. – Йдеться про особу, яка мала обов'язок попередньо з'ясовувати з місцевою владою дозвіл на виступи театру, домовлятися про оренду залу для показу вистав, займатися продажем квитків, публікацією афіш та іншою рекламою і т. д.

[14] *… мамалиґа*. – Буквально: густа кукурудзяна каша, яку вживали переважно з молоком; у переносному значенні – неорганізована, безвольна людина.

[15] *Я сам переконався, як то важно*. – З цього можна здогадуватися, що Л. Курбас на початку своєї праці в Гуцульському театрі деякий час виконував обов'язки передовика.

[16] *… з Красноїлею*. – Йдеться про село Красноїлля, колишнього Косівського повіту, тепер Красноїлів: з 1939 р. – Жаб'ївського, з 1962 р. – Верховинського району Івано-Франківської області, у якому в 1910 р. заснувався аматорський драматичний гурток під керівництвом селянина Петра Шекерика-Доникова. Після знайомства з цим гуртком політемігрант з України Гнат Хоткевич, який із 1906 р. щороку відпочивав у селі Криворівня, що неподалік Красноїлля, вирішив утворити на його базі Гуцульський театр. На установчих зборах у 1910 р. Г. Хоткевича було обрано головним директором цього театру. Саме з Красноїлля 26 листопада 1911 р. мала початися третя подорож Гуцульського театру на чолі з Л. Курбасом.

[17] *Ремез*. – Йдеться про Олексу Ремеза (1882–1961), політичного емігранта з Росії,

са. – *Р. П.*) побували з нами в Красноїлі. І конче треба б хоч трохи залеглостей[18] в людей виплатити. Ну – як не можна, то не можна. Але в останнім случаю діло з Г[уцульським] т[еатром] все ж було б непевне.

Щонайменше – непевне.

Здоровлю щиро

Лесь Курбас.

4/3 [1912 р.] Городок Яг[еллонський][19]

ЛИСТ ДРУГИЙ[20]

Старий Скалат, п[пошта] Скалат, 3/4 1912 [р.]

Високоповажаний д[обродію] Інжíнєр[21]!

Ваш лист[22] одержав і застосовуюсь у всім до поданих у ньому Ваших вказівок. По-перше, пишу[23]. А далі на святах я дома[24], а кілька днів після Великодня їду до Красноїлі[25]. Не знаю лише, чи швидко дасться діло поладнати. Дуже вже

звільненого з Імператорського університету Св. Володимира в Києві за участь у студентській масовій демонстрації. Г. Хоткевич у Львові запросив його у березні 1911 р. на посаду директора, а згодом – і режисера новоствореного Гуцульського театру (у пресі існувала хибна інформація, що О. Ремез був "артистом царського театру в Петербурзі"). Свою першу подорож по містах Східної і Західної Галичини, зокрема до Кракова, навесні 1911 р. Гуцульський театр здійснив під керівництвом директора О. Ремеза, а Г. Хоткевич перебував у Львові і тільки під час виступів театру в м. Стрий (14 березня 1911 р.) приїжджав туди.

[18] … *залеглостей*. – Заборгованостей, недоплат за виконану працю.

[19] *Городок Ягеллонський*. – Місто, відоме з Іпатіївського літопису під 1213 р. як містофортеця у складі Галицько-Волинського князівства; з 1343 р. – у складі Руського воєводства Польського Королівства. У 1389 р. здобуло магдебурзьке право. За першим поділом Польщі у 1772 р. відійшло до складу Австрійської монархії. Від 1867 р. – повітовий центр Австро-Угорської імперії. Від 1940 р. – місто Городок, райцентр Львівської області. Під час третьої гастрольної подорожі Гуцульський театр виступав на початку березня 1912 р. в Городку-Ягеллонському.

[20] Друкується за автографом, що зберігається в Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України (м. Київ), фонд Леся Курбаса, № 10877.

[21] Оскільки Г. Хоткевич у 1902 р. отримав диплом про закінчення Харківського технологічного інституту зі спеціальності "Будівництво фабричних і заводських споруд і житлових приміщень, що з ними пов'язані", тобто став інженером з промислового і цивільного будівництва, то згідно з етичними правилами в Австро-Угорській імперії до нього зверталися з пошаною його професії: "Пане Інжíнєр", тобто вимовляючи це слово з польським наголосом на другом складі від кінця.

[22] Лист Г. Хоткевича до Л. Курбаса не зберігся.

[23] *По-перше пишу*. – Очевидно, йдеться про цього листа.

[24] … *на святах я дома*. – Йдеться про Великодні свята, які Л. Курбас проводив у родині в с. Старий Скалат 7–9 квітня 1912 р.

[25] … *а кілька днів після Великодня їду до Красноїлі*. – Л. Курбас мав зайнятися в Красноїллі підготуванням четвертої подорожі Гуцульського театру навесні 1912 р.

потомлені їхали люди домів, похоровані (з Ремезом, що поважно хорий – до 7 душ), та найважніще – з обмалью грошей: крім білєта – 10 кор[он][26] на душу. Але мимо всього – думаю, поїдуть. Боюсь лише, що довго схочуть спочивати та торгуватись.

З трупою – я, як писав вже Вам, поїду дуже радо.

Не знаю, чи писав Вам Ремез, що Лазар Шевченко[27] (тепер у Єйську, у Прохоровича) хотів би обняти провід нашим театром гуцульським – під час російського турнé? Пишу про те з морального обов'язку, бо д[обродій] Шевченко все ж – російський уроженець і старий актор.

І ще одно: кому Ви призначили роль королевої? Пишете "Єлена".Чи це має бути Настуня Міняйлюківна? Мабуть, Єлена з "Гуцульського року"?[28]

Мої побоювання про Порайка[29], Богу дякувати, не сповнились. Він їде з нами.

---

[26] *Корона* – те саме, що крона: грошова одиниця Австро-Угорщини.

[27] *Лазар Шевченко (тепер у Єйську, у Прохоровича)*. – Шевченко Лазар Васильович (1884–1936) – український актор та режисер, який у 1909–1911 рр. працював актором Руського народного театру Товариства "Руська бесіда" у Галичині, згодом повернувся до української трупи П. Прохоровича, яка працювала в м. Єйську Катеринодарського краю (на Кубані), тепер Краснодарський край Російської Федерації. У 20-х роках працював у робітничих театрах Донбасу. З 1934 – режисер Українського радіо в Києві. Отруєний під час арешту. Старший брат театрального критика Йони Шевченка (1887–1937).

[28] *Кому Ви призначили роль королевої? Пишете, "Єлена". Чи це має бути Настуня Міняйлюківна? Мабуть, "Єлена" з "Гуцульського року"?*

У "Спогадах з театральної діяльності" Г. Хоткевича читаємо: "<…> *Ів. Минайлюк*. То була ціла сім'я Минайлюків. Іван, високий, тонкий, добрий скрипач. Д. Минайлюк, хлоп'я, попав потім до Харкова й був у моїй гуцульській майстерні; С. Минайлюк; із дівчат дві: Н. і П. – одна висока, стрункa, на перших ролях, другої не пам'ятаю" (Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності / Г. Хоткевич // Твори : у 2 т. / Г. Хоткевич ; упорядкув., підготовка текстів та прим. Ф. Погребенника. – Київ : Дніпро, 1966. – Т. 2. – С. 554). Розуміючи, що загадкові ініціали сестер Минайлюківен мало що означають, Г. Хоткевич ще раз повертається до переліку жіночого персоналу і записує: "*Н. Минайлюк і П. Минайлюк*. Яка з них висока, стрункa, на перших ролях – не знаю. Здається, Настуня" (Там само. – С. 558).

А ще далі Г. Хоткевич записує: "А от фотографія одної зі сцен з п'єси "Непросте". <…> Самий крайній – це Іван Минайлюк, музикант. Він у цій п'єсі грає роль Суперника (тобто Юру. – *Р. П.*), та ще такого, який душу записує арідникові за здобуток уміння грати на скрипці. Оце він претендент на руку дівчини (на переднім плані, перед столом). Дівчина (Катерина. – *Р. П.*) – це його рідна сестра Настуня Минайлюк. Висока, стрункa. Се вона у чоботях. А у постолах їй краще". (Там само. – С. 566).

Краєзнавець Петро Арсенич у статті "Аматори Гуцульського театру", вміщеній до його ж збірки статей п. н. "Гуцульщина у творчості Гната Хоткевича" (Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2000) на с. 34 майже повторив інформацію про це посімейство аматорів Минайлюків за самим Г. Хоткевичем, додавши таке: "Минайлюк Іван з Жаб'я". Оце, на жаль, усе, що ми знаємо про родину Минайлюків і зокрема про Настуню Минайлюківну.

[29] *Мої побоювання про Порайка.* – Г. Хоткевич у цитованих "Спогадах з театральної діяльності" записав про нього таке: "Однофамілець бувшого нашого комісара юстиції в УСРР. Це був напівінтелігент, не то кандидат на вчителя, не то щось подібне. Дуже жалію, що прийняв його до товариства, бо він серед усіх тих селян творив дисонанс. Не знаю, оскільки це торкається театральних споминів, але з Порайком мені довелося й згодом ще зустрінутися двічі. Це вже як я приїхав до Росії, відсидів у тюрмі й жив у Києві.

Наразі більш нічого нового. Усі роз'їхались на свята, то й трупи нема. А свята ще не скінчились, то й не знати, що буде.

Напишу вже аж з Красноїлі про перші "успіхи".

З поважанєм

Л. Курбас

ЛИСТ ТРЕТІЙ[30]

Старий Скалат, 9/4 [19]12.

В[исоко]п[оважаний] п[ане] Інжінєр!

До Стадника[31] я написав. Що відповість – напишу.

Щодо примірника, то тов[ариш] Корнило Заклинський (бо так він зветься) передав його мені, ще як ми були у Львові[32], – і він тепер є у мене. Не знаю, чи

Дістаю листа від Порайка, де він пише, що йому треба йти до війська, але він не хоче й думає дезертирувати до Росії. Я йому відписую, що не радив би. Бо відношення до дезертирів у Австрії і в Росії не однакове. Дезертир в Австрії переходить границю, або сам з'являється до поліції, або йому велять прийти, запишуть, хто, звідки, де наміряє жити й чим трудитися, і… кінець. Іди собі, куди хочеш, і роби, що хоч. Дезертира до Росії насамперед садовлять у тюрму, а потім висилають здебільшого "на поселение".

Але Порайко мене не послухав, дезертирував, його схопили, шість місяців сидів у тюрмі, болів тифом і, цілком зруйнований, голий, босий і голодний, прийшов до мене у Київ. Я його одягнув, дав, скільки міг, грошей, а потім, чую, ходив Порайко по київських патріотах, казав, що "виписав мене Хоткевич сюди й кинув на волю Божу, поможіть, чим можете". Це мені передали, а я повірив (якби тепер, то, може, попробував би перевірити) і на тій підставі, коли згодом прийшов до мене Порайко в Каневі, то я прийняв його сухо. І з тої пори більше не бачив" (Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності / Г. Хоткевич // Твори : у 2 т. / Г. Хоткевич ; упорядкув., підготовка текстів та прим. Ф. Погребенника. – Київ.: Дніпро, 1966. – Т. 2. – С. 554). П. Арсенич у статті "Аматори Гуцульського театру" (див. примітку 27 у листі № 2) подав таку інформацію про Порайка: "Порайко Іван з Тулови на Снятинщині. Грав роль Довбуша. <…> Добрався в Київ до Г. Хоткевича, який допоміг йому матеріально. Згодом повернувся до Галичини" (с. 34).

[30] Друкується за автографом, який зберігається в Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України (м. Київ), фонд Леся Курбаса, № 10880.

[31] *До Стадника я написав*. – Стадник Йосип Дмитрович (1876–1954) – видатний український актор, режисер, організатор театральної справи, перекладач, педагог. Акторську діяльність розпочав у 1894 р. в Руському народному театрі Товариства "Руська бесіда". У 1906–1913 рр. був директором цього театру. Прийняв Леся Курбаса до керованого ним театру у червні 1912 р. Лист Л. Курбаса, про який тут згадується, не зберігся. Стосувався він справи отримання дозволу австрійсько-польської цензури у Львові щодо п'єси Г. Хоткевича "Прахтикований жовнір", примірник якого тимчасово зберігався у Л. Курбаса.

[32] *Щодо примірника, то тов[ариш] Корнило Заклинський <…> передав його мені, ще як ми були у Львові.* – Йдеться, власне, про примірник рукопису п'єси Г. Хоткевича "Прахтикований жовнір", який передав Л. Курбасові під час гастролей Гуцульського театру у Львові 1912 р. Заклинський Корнило Романович (1889–1966) – український літературний критик і фольклорист. Студіював класичну філологію у Віденському, українську – у Чернівецькому та

Вам він тепер потрібний. Якщо треба Вам подавати до російської цензури, то прошу написати мені, а я його якось перепишу і надішлю Вам оригінал.

До Красноїлі думав я їхати на сьому тижні, але Ваше "Не знаю, як ліпше" і "є ще час" забило мені цвяха в голову[33]. Бо й справді – якщо справа має протягнутись на місяць-півтора, то там-таки не буде що робити тепер. А поки я не знатиму, як Ви думаєте урегулювати матеріяльний бік діла, кому Ви думаєте повернути гроші зараз, а кому ще ні (ходить мені о залеглі ґажі[34]), чи годитеся Ви, згл[ядно][35] чи можете згодитись на зложенє депозиту на руки Гарматія[36] (чого загально домагаються). Поки я того всего не знаю, то не маю ніяких підстав, на яких міг би організувати, т[о] є[сть] стисло – вербувати. А потім допервa було б можна говорити про проби.

Тому, думаю – найкраще буде, як я зажду тут у себе дома, аж поки Ви, зміркувавши, що в Росії поладналося усе в нашу користь – не дасте мені знаку – їхати. І ще прошу мені описати ті "основи вербунку".

Карність… На мою думку, як буде поводженя, то карність сама собою прийде. Вона ж тільки там і можлива, де єсть перспектива кари. Я просто не можу собі уявити карности при тім поводженю, яке ми мали сього року в Галичині. Чи можна якою карою загрозити людині, що замість 3 к[орон] бере 1 к[орону] денно. Чи можна послуху жадати від людини, що працює в Гуц[ульському] театрі не з ідейности, не із зрозуміння і з любови до діла, а для ґешефту (бо так воно є), а не бачить свого хісна з тої праці. Не раз Ремез кричав, сварився і до нічого не доводив, а я, понявши психіку гуцула, дивувався лише, що висварений не відповів Ремезові яким густим словом.

Львівському університетах. З 1920 р. – його життя і педагогічна діяльність були пов'язані з Закарпаттям і Прагою.

[33] *До Красноїлі думав я їхати на сьому тижні, але Ваше "Не знаю, як ліпше" і "є ще час" забило мені цвяха в голову.* – Очевидно, Г. Хоткевич стримував ентузіазм Л. Курбаса, зіткнувшися з київською поліцією: саме 3 квітня 1912 р., яким датовано другий лист Л. Курбаса, на орендованій київській квартирі Г. Хоткевича поліція провела обшук, внаслідок чого були вилучені для перегляду деякі папери включно з листами, які й повернуто 13 і 14 квітня 1912 р., а самого Г. Хоткевича 24 квітня 1912 р. направили по етапу до Харкова. 22 квітня 1912 р. міністр внутрішніх справ дозволив утримання Г. Хоткевича під вартою на строк понад два місяці. (Болабольченко А. Гнат Хоткевич / А. Болабольченко. – Київ : Щек, 2008. – С. 69). Очевидно, про це все стало відомо в Галичині, і Лесь Курбас після 12 квітня 1912 р. припинив листування з Г. Хоткевичем.

[34] *Ґажа* – акторська платня; оклад офіцера (у Польщі).

[35] *Зглядно* – або, чи; порівняно, відносно (полонізм, вживаний у західноукраїнських говірках). Вживав його й І. Франко. Тут вжито у значенні "або".

[36] *Гарматій* – Гарматій Лука Васильович (1866–1924) – український педагог, етнограф, фольклорист, громадсько-культурний діяч. Закінчив Тернопільську учительську семінарію. Вивчав народну культуру гуцулів. Товаришував з багатьма діячами української культури, зокрема з Г. Хоткевичем, зустрічаючись з ним переважно в с. Криворівня. У часі, про який мовиться в листі Л. Курбаса, Л. Гарматій учителював у селах Розтоки й Голови на Косівщині.

Тому, думаю – карність зависима від поводженя і очевидна від прикмет директора, але це вже у другій лінії. І от тому думаю, що Шевченко[37] був би ідеальним директором. Чоловік *старший* і *енергічний*, мав би величезну повагу у гуцулів. Головно це – що *старший* (курсиви Л. Курбаса. – *Р. П.*).

Ну – але кажете, що резиґнуєте з него. Хай буде по-Вашому, і, по правді сказавши, по-мойому задушевному бажаню. Чи ліпше на тім вийде Г[уцульський] театр, не знати. Скорше, ні. Але й ріжниця не така-то вже й "принципіяльна".

Остаю з глубоким поважаням і засилаю спізнені желання Веселих Свят.

Ваш Л. Курбас.

ЛИСТ ЧЕТВЕРТИЙ[38]

6718

Старий Скалат, 12/4 [19]12

Високоповажаний П[ане] Інжінєр!

Писав мені Стадник[39] і Йосиф[40].

---

[37] *Шевченко*. – Див. примітку 27 у листі № 2.

[38] Друкується за автографом, який зберігається в Державному музеї театрального, музичного і кіномистецтва України (м. Київ), фонд Леся Курбаса, № 6718.

[39] *Стадник*. – Див. примітку 31 у листі 3. Це відповідь на листа, якого надіслав Л. Курбас, про що йдеться у примітці 31 в листі 3.

[40] *Йосиф*. – Гулейчук Йосиф (1889, с. Красноїлля – рік смерті невідомий) – один із засновників драматичного гуртка в с. Красноїлля. У "Спогадах з театральної діяльності" Г. Хоткевич записав: "Головним моїм помічником в організації був гуцул Йосип Гулейчук. Він був кушнір і носився не по-гуцульськи, а ходив у піджаку. Надзвичайно симпатична особистість. От як зараз бачу його добрі очі й якусь соромливу усмішку. Він жив у "Просвіті", видимо, товариство дало йому це помешкання, аби він доглядав будинку. От там ми й робили проби" (Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності / Г. Хоткевич // Твори : у 2 т. / Г. Хоткевич ; упорядкув., підготовка текстів та прим. Ф. Погребенника. – Київ : Дніпро, 1966. – Т. 2. – С. 546); "Гулейчук – той поважний, не по літах серйозний і діловитий; <…> Грав Гулейчук батьків Васиндо (у виставі "Непросте". – *Р. П.*)" (Там само. – С. 547); "Ну Гулейчука нема що й згадувати, бо то був неодступний член товариства" (Там само. – С. 557). Коли Г. Хоткевич у 1914 р. задумав організувати в Одесі Гуцульську майстерню, то саме "Гулейчук підібрав чоловіка 8 потрібних хлопців. <…> А Гулейчукові послав гроші на виїзд концертної групи" (Там само. – С. 571). Г. Хоткевич не применшував ролі Й. Гулейчука в заснуванні й діяльності Гуцульського театру, про що свідчить наведена ним у "Спогадах з театральної діяльності" цитата з монографії Д. Антоновича "Триста років українського театру" (Прага : Український громадський видавничий фонд, 1925. – С. 175): "Найцікавішим і найбільше своєрідним явищем народного театру в Галичині, а може і на цілій Україні, був Гуцульський театр. Заснували цей театр Осип Гулейчук і Гнат Хоткевич, що раніше багато працював у Харкові над заснованням українського робітничого театру. <…> Хоткевич з Гулейчуком зібрали із гуцульських селян товариство коло 25 люду і зорганізували з них

Стадник пише (підкреслено Л. Курбасом. – *Р. П.*), що "Прахт[икований] жовнір" лежить у него "поки що". Він не дістав "жадної" близшої диспозиції. Питається, чи не післати "Прахт[икованого] жовніра" мені, щоб ми від себе вислали його до цензури.

Йосиф пише (підкреслено Л. Курбасом. – *Р. П.*) з Красноїлі таке: 1) що "найшов багато нових, гарних хлопців, ще бракує дівчат, бо з старих здаєси лишитси кілька. Не знаю, чи не взяти яких панєн з тих, що зголошувались, аби лиш по гуцульски перебрались" (до нас багато паннів зголошувало свою велику охоту вступити по ріжних містах; мені здаєсь, що було б недоцільно їх брати); 2) "Донині нічо не маю ще від Хоткевича, не знаю, що є, чи там що зроблено, коли можна буде вирушити, бо довго чекати буде зле, люди розійдуться в роботу, тут поплатна робота на всі боки". І ще сподієсь від Вас вістки "в тих днях", що може Ви самі незадовго виїдете.

Я не розуміюсь на тім, кому краще подавати п'єсу до цензури, і тільки міркуючи по тім, що Ви хотіли подати її через Стадника, сподіюсь, що це найкращий шлях; в тім дусі відписую Стадникові з просьбою спішитися.

Виривки з листів Йосифа видаються мені дуже важними вказівками, тим більше, що знаю Йосифа як людину, що на вітер не говорить. Таке принайменше він на мене вражінє зробив.

Вістка від а)[41], певно, врадує Вас, не знаю лише, як Ви розпорядитесь, щоб справді люди не втікли нам до роботи, о чім він пише далі.

І взагалі – мені самому було б дуже важно і цікаво знати, чи є вже тепер яканебудь приблизна певність щодо часу нашого виїзду до Росії. А якщо є, то коли мав би цей історичний факт задивувати світ?

Якщо самі що-небудь про це знаєте, то при нагоді напишіть, бо мені треба б поладнати деякі домашні справи, а спосіб їх поладнання якраз зависить від часу мого виїзду.

Ремез, мабуть, дуже хорий[42]. З нами розстався хорий, а тепер ще не пише нікому нічого. Ані в гори не писав, ані мені, хоч я два дни по роз'їзді трупи писав до нього.

Ах – ще кілька слів про "Прахт[икованого] жовніра". Оскільки знаю, то велика п'єса мусить вилежатись в цензурі щонайменше два місяці, поки її цензор за один день не полагодить. З огляду на "поспіх" Стадника, не знаю я, як воно готово вийти. Як я був колись в Драматичній комісії Студ[ентського] Союза[43], то

постійну трупу <…>". Повідомляючи, що під час переїзду групи гуцулів на чолі з Й. Гулейчуком у межі Російської імперії у дорозі їх застала Перша світова війна, П. Арсенич пише: "В м. Новоселиці російські власті заарештували Й. Гулейчука, протримали 8 місяців у в'язниці і вислали в Сибір, де пропав його слід" (Арсенич П. Гуцульщина у творчості Гната Хоткевича / П. Арсенич. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2000. – С. 29). Лесь Курбас у своєму листі наводить дві цитати з листа Й. Гулейчука.

[41] *Вістка від а)*. – Незрозуміла абревіатура "а)".

[42] *Ремез, мабуть, дуже хорий*. – О. Ремез лікувався чи то в буковинських Розтоках, де постійно проживав з 1909 р., чи в Чернівцях.

[43] *Як я був колись в Драматичній комісії Студентського Союза*. – Лесь Курбас був од-

ми давали до цензури, що там треба було, а потім один ходив і все докучав цензорові, так що цензурований примірник одержували за місяць, а не за два. Раз дістали все – готове – за 3 тижні. Отож думаю: як їхатиму до Красноїлі, то поїду навмисне на Львів і там або сам, або ким впливовійшим штурмуватиму цензора, до поспіху наганяти. Але, може, Стадник і без того швидче одержує п'єси з цензури, яко фірма, то, по-друге, може й не треба дуже спішитись?

Чекаю знаку од Вас з тугою, бо вдома скучно страшно – от Поділля. Хотів би вже в гори їхати. Страх як хотів би. А передчасом їхати, може, не "політично".

Кланяюсь Вам і остаю з глубоким поваж[анням].

Л. Курбас

ЛИСТ П'ЯТИЙ[44]

Тов[аришу] Хоткевич!

Плеський[45] і Христовий[46] Вашого "Богдана"[47] не дали, бо у них один примірник. Радять звернутись до Вас. Якщо можливо, передайте разом з нею і Гуцульські п'єси[48].

З поважанням

Лесь Курбас.

1/XI. [19]26 [р.] [м. Харків]

ним з організаторів "Українського Студентського Союзу" (Львів, листопад 1909 р.), увійшовши до складу його правління і ставши бібліотекарем. Того самого року в структурі Українського Студентського Союзу було утворено Драматичну комісію, яку очолив один з лідерів цього союзу – Адам Коцко, а Курбас став режисером студентського театру, де й відбувся його режисерський дебют, там же він виступав і як актор.

[44] Друкується за автографом, що зберігається в Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України, фонд Леся Курбаса, № 6722.

[45] *Плеський* Микола Геннадійович (1882–1939) – секретар Вищої репертуарної ради Управління політичної освіти Народного комісаріату освіти ради народних комісарів УСРР. Репресований. Помер у Магадані.

[46] *Христовий* Микола Федорович (1894–1938) – у 1924–1929 рр. начальник відділу мистецтва в Народному комісаріаті освіти ради народних комісарів УСРР. Розстріляний.

[47] *...Вашого "Богдана"*. – Тетралогія "Богдан Хмельницький" опублікована у виданні: Хоткевич Г. Твори : [у 8 т.] / Г. Хоткевич. – Харків : Рух, 1929. – Т. 6. – 438 с. – Зміст: Суботів; Київ; Берестечко; Переяслав. Отже, у 1926 р. мова могла йти про машинописну або рукописну копію.

[48] *Гуцульські п'єси*. – Йдеться про рукописні або машинописні копії п'єс Г. Хоткевича: "Верховинці", "Довбуш", "Гуцульський рік", "Непросте" і "Прахтикований жовнір". Уперше ці п'єси опубліковану: Хоткевич Г. Неопубліковані гуцульські п'єси / Г. Хоткевич ; упорядк. та підготували текст до друку М. Дзурак, Р. Марків, А. Вовчак ; літ. ред. І. Денисюк. – Луцьк : Терен, 2005. – 312 с.

ЛИСТИ ЛЕСЯ КУРБАСА ДО КАТЕРИНИ ЛУЧИЦЬКОЇ[1]

Вступна замітка, підготування до друку та коментарі
Ростислава ПИЛИПЧУКА

Публікація цих листів не є відкриттям. Їхні тексти навела видатна українська актриса Катерина Лучицька (18(30).09.1889, Київ – 25.01.1971, Київ) у своїх спогадах "Моє життя – сцена", написаних у повоєнних роках у м. Стрий, де вона тоді проживала, і датованих 5 листопада 1949 р. Один з цих листів процитували Ю. Бобошко та Г. Юра в підрозділі "Молодий театр", вміщеному до книжки історичних нарисів про український театр[2].

З нагоди відзначення 100-річчя від дня народження Леся Курбаса тексти цих листів, узятих із зазначених спогадів К. Лучицької, опублікував М. Лабінський у газеті "Культура і життя" від 22 лютого 1987 р., на жаль, з деякими неточностями і без коментарів. Ніхто поки що не знає про долю оригіналів цих листів. Можливо, колись вони виринуть із глибокого схову.

Зважаючи на особливу цінність листів Л. Курбаса взагалі і цих зокрема, є потреба видрукувати їх без редакторського втручання бодай за наявними копіями, але з коментарями.

Очевидно, що не сам Л. Курбас був ініціатором листа до Катерини Лучицької. Відповідь на це питання знаходимо у вище згаданому розділі "Молодий театр", написаному Ю. Бобошком і Г. Юрою: "Про нові мистецькі обрії мріяли учні музично-драматичної школи ім. Лисенка, мріяла молодь театру Садовського (це, зокрема, знайшло свій вираз у спробах поставити етюди Олеся, деякі інші твори), молодь театру Товариства "Руська бесіда" у Галичині. Буквально напередодні світової війни Л. Курбас, Г. Юра, С. Семдор та його дружина А. Мединцева виношували думки створити молодий колектив, що виступив би проти рутини, широко виставляв нову драматургію, зокрема твори російських

---

[1] Листи друкуються вперше за машинописними копіями, вміщеними у спогадах Катерини Лучицької "Моє життя – сцена", які зберігаються у відділі рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Редакція вважала за доцільне подати наскрізну нумерацію приміток. *(Прим. ред.)*.

[2] Український драматичний театр : нариси історії : у 2 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; редкол.: Ю. М. Бобошко [та ін.]. – Київ : Наук. думка, 1967. – Т. 1 : Дожовтневий період. – С. 442.

та західноєвропейських авторів. Передбачалося, що це буде "європеїзований" український театр з репертуаром, що відійшов би від сільської теми, від зображення побуту. Обміркували склад майбутньої трупи, вели переговори з акторами. Так, від імені ініціаторів групи Л. Курбас звернувся з листом-запрошенням до актриси К. Лучицької. <…> Аналогічні листи були відправлені ще деяким акторам. Заради здійснення цього наміру згадана група молодих митців вийшла зі складу трупи "Руської бесіди" і розпочала підготовчу роботу. Світова війна перешкодила здійсненню цих намірів"[3].

У книжці особистих спогадів Г. Юра розповідає про своє перебування в Руському народному театрі Товариства "Руська бесіда", що збіглося якраз із часом організаційних заходів щодо нового театру, і викладає власне передісторію цих заходів.

Десь у 1914 р. він отримав листа від свого давнього друга – актора Семена Дорошенка, який повідомляв, що після еміграції до Парижа тепер працює в українському театрі Товариства "Руська бесіда" в Галичині[4]*, і запрошував туди Г. Юру. Отже, Юра пише: "Ще до мого приїзду вони (Л. Курбас і С. Дорошенко) мріяли про організацію нового театру і в моїй особі знайшли ще одного спільника. Я підігрівав їхню мрію, розповідаючи про театр Гайдебурова і, звичайно, про МХТ, який тоді вже бачив і знав. Цим я захопив Курбаса, і ми тоді ж вирішили створити новий український театр (майбутній "Молодий театр"). Все обміркували і заздалегідь заявили дирекції про вихід із складу трупи. Враження було приголомшливе. Нас умовляли, нарешті, погрожували. Та ми вже збиралися на Україну, де силами акторів з інших театрів, головним чином молоді, прагнули запалити нове мистецьке вогнище.*

Перед від'їздом завітали на кілька днів на хутір (насправді до села Старий Скалат. – Р. П.) до діда Леся Курбаса. На дозвіллі обмірковували кредо майбутнього театру, репертуар, склад тощо. Підбирали навіть акторів і між іншим спинилися на молодій талановитій акторці. Це була К. Лучицька. Ми надіслали їй тоді листа. Він і сьогодні зберігається в неї. <…> Та нашим мріям не судилося здійснитися. Прийшла страшна звістка: війна! Навкруги зойки і сльози матерів, дружин. Кордони відразу закрили.

– Давайте втечемо, – запропонував Лесь Курбас.

– Але як?

– Треба зробити розвідку…

І ось ми удвох ідемо пішки до прикордонного містечка Підволочиська…

Худий і спритний Лесь крокує легко, а я пристаю… До того ж спека

---

[3] Український драматичний театр : нариси історії : у 2 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; редкол.: Ю. М. Бобошко [та ін.]. – Київ : Наук. думка, 1967. – Т. 1 : Дожовтневий період. – С. 442.

[4] За свідченням С. Чарнецького, директор театру Р. Сірецький прийняв С. Дорошенка з жінкою А. Мединцевою, що верталися з Парижа, саме під час гастролей театру в Кракові у листопаді 1913 р. – Див.: Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині / Степан Чарнецький. – Львів : Накладом фонду "Учітеся, брати мої", 1934. – С. 148.

страшенна. Ледве дісталися до містечка, але розвідати нічого не вдалося, бо скрізь – польові жандарми, які хапали всіх, хто здавався їм підозрілим.

Ідемо назад. На півдорозі я падаю, бо далі йти немає сил. Лесь допомагає мені, буквально тягне на собі. Та й він ослаб… Він залишає мене серед степу, а сам іде до сусіднього села по допомогу… Коли ми на возі селянина, який ледве погодився за гроші нас довезти, приїхали додому, там уже лежала повістка: Курбаса викликали до старости. Мабуть, Курбас сподівався ще повернутися до родичів і не попрощався з нами. Минув день, другий, а його нема. Тільки через чотири дні довідалися, що його мобілізували до австро-угорської армії і відправили до військової частини"[5]. *Цей епізод свідчить про прагнення Леся Курбаса за всяку ціну перебратися на Східну Україну, у якій тільки він вбачав можливість створення нового театру. Подальша ж одіссея Г. Юри і С. Дорошенка цікава сама собою, але не має вже стосунку до питання, яке нас цікавить.*

Нас зацікавить зміст листів, які писав від імені своїх однодумців Лесь Курбас з міста Борщів та з села Старий Скалат східноукраїнській актрисі Катерині Лучицькій, і особа самої адресатки.

Ось що відомо з довідок у двох українських енциклопедіях, що вийшли синхронно у 1962 році – в "Енциклопедії українознавства" (Мюнхен: Молоде життя, 1962. – Т. 4. – С. 1389) та в "Українській радянській енциклопедії" (Київ: Гол. ред. УРЕ, 1962. – Т. 8. – С. 299), а також у другому виданні "Української радянської енциклопедії" (Київ: Гол. ред. УРЕ, 1981. – Т. 6. – С. 246), як і з дослідження Є. С. Хлібцевич "Інші театральні трупи", вміщеного у виданні "Український драматичний театр" (Київ: Наук. думка, 1967. – Т. 1. – С. 270–271) та з мемуарів К. Лучицької, на жаль, досі не опублікованих[6].

Катерина Людвиківна Лучицька народилася 18 (30) вересня 1889 р. в Києві в акторській сім'ї. "До фанатично відданих театру людей належав Людвик (Лукаш) Тимофійович Лучицький (1840–1932) – актор і керівник невеличкої трупи. З вісімнадцяти років він працював реквізитором, бутафором, декоратором і піротехніком, а згодом – співаком і танцюристом Житомирського російсько-польсько-українського театру (до 1863 р. – Р. П.). В 70-х роках Л. Лучицький служив актором і обер-машиністом Київського оперного (міського. – Р. П.) театру, де познайомився зі Старицьким і Лисенком під час постановки "Різдвяної ночі" у 1874 р., в оформленні якої брав безпосередню участь", – так пише Є. С. Хлібцевич у згаданому виданні[7]. *З цього напрошується висновок, що по-*

---

[5] Юра Г. Моє життя : спогади, статті / Г. Юра ; упоряд., авт. вступ. ст. та прим. І. О. Волошин. – Київ : Мистецтво, 1987. – С. 39–40.

[6] Лучицька К. Моє життя – сцена [Рукопис] // Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Відділ рукописних фондів. – Фонд 14-2; 14-2.

31 47

[7] Український драматичний театр : нариси історії : у 2 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; редкол.: Ю. М. Бобошко [та ін.]. – Київ : Наук. думка, 1967. – Т. 1 : Дожовтневий період. – С. 270.

ляк за походженням Людвик Лучицький замолоду потрапив під вплив старої "Київської громади". Не випадково він надалі стає діячем українського театру. Є. С. Хлібцевич продовжує: "У 1888 році він створив власну трупу, що складалася переважно з членів його родини – дружини Ю. Ігнатьєвої, синів, дочок, невісток та зятів[8]*. У трупі перебувало чимало здібних акторів, серед яких особливу увагу привертав актор В. С. Чубатий (Калішевський). Колоритний образ його увічнений І. Рєпіним у картинах "Запорожці" (козак з перев'язаною головою) та "Січовик на варті". В. Чубатий деякий час працював у Кропивницького, про нього писали, що він чудово копіює свого патрона. До хору входило кілька співаків – вихованців відомого на той час диригента Я. Калішевського, керував хором кваліфікований диригент В. Нікітін. Л. Лучицький мав безсумнівний акторський хист, що найяскравіше проявлялося в буфонно-естрадному жанрі. Він знав секрети механіки сцени, дивовижних перетворень, ефектів і десятків засобів розважати публіку. <...> Переборюючи неймовірні труднощі та злидні, Л. Лучицький мандрував з трупою по таких закутках, які навіть і на карті не значились. Виступали в заїздах по ярмарках, в порожніх амбарах і складах, об'їздили Україну, Бессарабію, Польщу, Білорусь, Дон, Кавказ, Закаспій, Туркестан, Урал, Сибір, Поволжя. До репертуару входили "Назар Стодоля", "Сватання на Гончарівці", "Жертва за жертву" (В. Дяченка), "Бувальщина", "Наталка Полтавка", "Шельменко-денщик", "Тарас Бульба", "По ревізії", "Дай серцю волю..."*"[9]*. Йдеться про той ранній період, коли Катерина Лучицька могла спостерігати весь цей процес "за кулісами", але й з 1895 р., у шестиріч-ному віці, уже й сама брала участь у виставах, а з 1898 р. уже й працювала під псевдонімом "Ягідка-Лучицька", виконуючи ролі хлопчиків і дівчаток.*

"На початку 1900 р. трупу очолив син Л. Лучицького – Борис Оршанов, а з 1909 по 1914 р. до керівництва приєднався його брат Володимир Данченко. Кількість акторів зросла з 10–15 чоловік до 50–60. Театральне майно (декорації, реквізит, гардероб), що вміщалось раніше на двох підводах, стало займати три вагони. В репертуарі налічувалося близько 100 назв – тобто до нього входили майже всі (звісно, українські. – Р. П.) дозволені тоді п'єси. У виставах стала відчутнішою режисерська проробка і загальна злагодженість. Трупа користувалась значним художнім успіхом у таких великих містах, як Херсон, Новоросійськ, Кишинів, Ялта та ін. В пресі її ставили на одне з перших місць серед українських труп. Виставами трупи цікавились інтелігенція і студентство. Вихова-ні на зразках гри кращих тогочасних акторів, що працювали й гастролювали в трупі (серед гастролерів була і М. Заньковецька), обдаровані діти Лучицьких – Борис Оршанов, Володимир Данченко (згодом заслужений артист УРСР – не плутати

---

[8] Про цю театральну родину, яка має своє продовження в нашому часі, є цікава публікація: Онищенко Н. Лучицькі. Талан. Ролі і долі однієї української театральної династії / Н. Онищенко // Дзеркало тижня. – 2008. – 9 серп. А якраз про К. Лучицьку там ідеться найменше.

[9] Український драматичний театр : нариси історії : у 2 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського ; редкол.: Ю. М. Бобошко [та ін.]. – Київ : Наук. думка, 1967. – Т. 1 : Дожовтневий період. – С. 270–271.

з народним артистом України Володимиром Андрійовичем Данченком (1914–1967). – Р. П.), Олександр Палієнко, Деониза Ковальська і Катерина Лучицька посідали провідне місце не лише у "своїй" трупі, а й у таких великих і міцних колективах, як трупи П. Мирова-Бедюха, О. Суходольського, І. Сагатовського, а після 1917 р. – в державних радянських театрах (не тільки радянських, а й за Української Центральної Ради, Української Народної Республіки та Української Держави, тобто за гетьманату, у 1917–1920 рр. – Р. П.)"[10].

Діяльності трупи Б. Оршанова і В. Данченка (1910 р.) і трупи Б. Оршанова (1912 р.) в Кишиневі присвятив окремий розділ у своїй монографії академік Академії наук Республіки Молдова Костянтин Попович[11]*, він же відомий ще й як український письменник.*

Переказуючи зміст рецензії на виставу "Безталанна", вміщеної у російській газеті "Друг" від 13 і 14 листопада 1910 р., К. Ф. Попович зазначає: "Високої оцінки удостоїлась артистка Лучицька в статті, що присвячена її бенефісному спектаклю "Безталанна". В ролі Софії – головної героїні п'єси – артистка змогла розкритися перед численною публікою на всю широчінь свого багатогранного таланту. "Давно, – відзначає рецензент, – ми не бачили на малоруській сцені такого яскраво-життєвого виконання важкої ролі Софії. Лучицька своєю грою змусила нас забути, що перед нами сцена, а не дійсне життя з усіма його перипетіями". У тому ж плані була охарактеризована її гра і в драмі Карпенка-Карого "Наймичка""[12].

Або інший відгук у газеті "Бессарабская жизнь" від 10 квітня 1912 р.: "Воскресіння" В. Чубатого (уже відома кишинівцям за виступами інших труп), остання сцена з якої "у багатьох викликала сльози", удостоїлася захоплених відгуків. Вона пройшла "дуже вдало, з повним ансамблем", чому сприяла перш за все серйозна, вдумлива гра "головних персонажів", ролі яких виконували артисти Лучицька і Оршанов"[13].

І останнє з газети "Бессарабская жизнь" від 17 квітня 1912 р.: "Не сходило зі сторінок газет і ім'я прем'єрші трупи К. Лучицької. Особливо старалася преса з приводу її бенефісу, коли було поставлено відому драму М. Старицького "Талан". К. Лучицька успішно справилася з роллю своєї тезки – актриси Лучицької, виявивши в грі глибоке почуття, природність і художнє чуття"[14].

---

[10] Український драматичний театр : нариси історії : у 2 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; редкол.: Ю. М. Бобошко [та ін.]. – Київ : Наук. думка, 1967. – Т. 1 : Дожовтневий період. – С. 271.

[11] Попович К. Ф. Украинский театр в Кишиневе (По материалам бессарабской прессы второй половины XIX – начала XX века) / К. Ф. Попович ; Академия наук Молдавской ССР, Ин-т языка и литературы. – Кишинев : Штиинца, 1974. – С. 153–162. – Українське перевидання: Попович К. Ф. Український театр на кишинівській сцені / К. Ф. Попович ; Академія наук Республіки Молдова, Ін-т нац. меншин. – Кишинів : Штиинца, 1995. – С. 147–156.

[12] Попович К. Ф. Український театр на кишинівській сцені / К. Ф. Попович ; Академія наук Республіки Молдова, Ін-т нац. меншин. – Кишинів : Штиинца, 1995. – С. 151.

[13] Там само. – С. 154.

[14] Там само. – С. 156.

Після припинення діяльності трупи В. Л. Данченка і Б. Л. Оршанова К. Лучицька перейшла працювати до невідомої їй трупи якогось І. Г. Калениченка, з якою від Великодня до липня 1914 року виступала в Орлі, Курську та Уфі. Є підстави гадати, що саме в Курську вона отримала першого листа від Л. Курбаса. А в спогадах залишила такі свідчення: "Коли там десь у Львові раділи з моєї відповіді, то, напевно, не уявляли собі моєї шаленої радості, наші серця билися в унісон. Наче знову я на світ народилася і, не гаючи часу, приступила до розшуку зазначених в листі п'єс з метою ознайомлення з репертуаром і завчасною підготовкою до нових ролів. Набувши необхідний літературний матеріал в Москві і Києві, я з захватом вчитувалася, аналізувала кожну п'єсу і роль. Одержавши величезні коштовні мистецькі скарби – низку чудових ролів, я розгубилася. Спершу мені важко було розібратися, яка з цих ролей найкраща, здавалося, що всі прекрасні. Наталю Павлівну я вже грала, над Дездемоною багато працювала, бо повсякчасною мрією Науменка І. О. та Оршанова Б. Л. було заграть "Отелло". Ознайомилася з творами Лесі Українки і захопилася в першу чергу Мавкою ("Лісова пісня"), над якою й почала наполегливо працювати. Розробляла "Нору" Ібсена і певна була, що Молодий театр не одмовиться від чеховської "Чайки", я здійсню свою мрію і зароблю Ніну Заречну. Але знову на мою сирітську голову звалився сніг серед літа, почалася імперіалістична війна 1914 року, і всі мої мрії про Молодий театр розвіялися, немов той солодкий чарівний сон. А щастя було так близько й можливе: з вересня повинна розпочати працю в Молодому театрі, оформила всі документи на виїзд до Галичини, про що й заявила своєчасно Калениченку, що працюю у нього до першого вересня. Але 15 серпня І. Г. Калениченка мобілізували до армії, театр його припинив існування. Я поїхала до Тули, де перебувала сестра моя Ю. Л. Миронова, і там не припиняла праці над визначеним мені репертуаром, сподіваючись, що війна швидко закінчиться або фундатори Молодого театру всі зберуться на території Росії і розпочнуть цю велику справу. Але проходили місяці, війні не було видно кінця-краю. До мене приїхав запрошувати до театру О. О. Суходольського (сина) компаньйон його, ветеран українського театру – Костянтин Миколайович Стодоля"[15]*. У вересні 1915 р. К. Лучицька грала з українською трупою Д. Гайдамаки в Баку. У серпні 1916 р. отримала запрошення від українського антрепренера Івана Сагатовського вступити до його трупи. З цією трупою К. Лучицька грала в Казані, Саратові, Уральську, Оренбурзі і Самарі. За цей час вона стала дружиною І. Сагатовського (справжнє прізвище – Мавренко-Коток; 12.03.1882, Київ – 13.12.1951, м. Стрий Львівської обл.). Саме в Самарі їх застала Лютнева революція в Росії. У червні 1917 року йшов процес організації Українського Національного Театру в Києві. Дирекція цього театру 6 серпня 1917 р. телеграмою запросила до участі І. Сагатовського і К. Лучицьку (з засвідченням: "усім – 300, Лучицькій*

[15] Лучицька К. Моє життя – сцена [Рукопис] // Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Відділ рукописних фондів. – Фонд 14-2; 14-2. – С. 176–177.

– 400”). Довелося І. Сагатовському скласти обов’язки керівника своєї трупи на Б. Оршанова, тобто брата К. Лучицької, і вирушити з дружиною до Києва та вступити до новоствореного Українського Національного Театру. Цей театр проіснував усього один сезон – до весни 1918 р. Звичайно, тільки тепер К. Лучицька могла особисто познайомитися з Л. Курбасом. На її очах українська молодіжна студія, що діяла в Києві з 1916 року під керівництвом Л. Курбаса, стає професіональним колективом “Молодий театр”, який розпочинає свої вистави 24 вересня 1917 року. Але для К. Лучицької “поїзд пішов”: ні її, ні тим більше її чоловіка І. Сагатовського, актора побутового театру, туди не могли запросити. Передбачаючи реорганізацію Українського Національного Театру навесні 1918 р., І. Сагатовський та К. Лучицька покидають Київ і перебираються до Одеси, де функціонувала державна Театральна студія імені М. Кропивницького, відкрита наприкінці серпня 1918 р. Але подружжя опиняються в Херсоні, де саме на основі приватної трупи І. Сагатовського створювався Український Національний Театр по лінії Комітету українського національного театру (Київ). Не відомо, як склалися обставини в Херсоні, але на початку 1920 р. К. Лучицька та І. Сагатовський – уже були в складі трупи Першого театру Української Радянської Республіки в Києві (1920–1921). Є посвідчення від 3 червня 1922 року про те, що К. Лучицька є артисткою Етнографічної філії Державного драматичного театру ім. Шевченка при Головполітосвіті Наркомосу УСРР – це колишній Український Народний Театр, на базі якого, до речі, створювався Київський український театр імені М. Заньковецької, в якому К. Лучицька й працювала в 1922–1923 рр. У 1923–1927 рр. К. Лучицька працює в мандрівному професійному колективі під керівництвом І. Сагатовського, а в липні 1927 р. її запрошують на один сезон до Київського державного драматичного театру ім. І. Франка (1927–1928). Саме в цей час Марія Заньковецька подарувала К. Лучицькій примірник виданого у 1922 р. до свого ювілею збірника “На честь сорокарічної праці Марії Костянтинівни Заньковецької: 1882–1922” з особистим дарчим написом ювілярки: “Сорок років я йшла лісами та нетрями, на рідному полі зустріла квіточку яскраву. Я милувалася нею. Та квіточка була ти, моя люба Лучицька Катерина. Іди ж ти, славетна артистко, цим шляхом довгі, довгі роки… Нехай милуються тобою так, як я милувалася тобою, стара Марія Заньковецька. 1.ІІІ.1928 р.”[16] *У 1928–1932 – вона артистка у Херсонському театрі “Червоний шлях” (“СОЗ”), в Одеському театрі Революції (1932–1936), згодом у Дніпропетровському державному драматичному театрі ім. Т. Шевченка, а під час німецької окупації у 1941–1943 рр. – в Українському театрі комедії (Київ) та Українському музично-драматичному театрі у м. Стрий (1943–1944)*[17]*. Там же К. Лучицька залишилася*

[16] Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Відділ рукописних фондів. – Архів К. Лучицької, р. 12384с.

[17] Гайдабура В. Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні німецько-фашистської окупації (1941–1944) / В. Гайдабура ; наук. ред. Р. Пилипчук. – Київ : Мистецтво, 1988. – С. 21, 50, 85.

працювати в прифронтовому театрі в останній рік війни і в повоєнні роки до скорочення штатів у 1948 р. Деякий час працювала ще в художній самодіяльності, зокрема у Стрийському будинку піонерів.

Розуміння значущості Катерини Лучицької як творчої особистості засвідчує збережений проект входження у 1939 р. до уряду про високе відзначення артистки за підписами О. Петрусенко, Г. Юри, М. Рильського, І. Кочерги, П. Саксаганського, І. Паторжинського, М. Литвиненко-Вольгемут, але документ, мабуть, не був розглянутий.

Слід сподіватися, що вельми цікаві й літературно добре написані та кимсь професійно відредаговані спогади К. Лучицької знайдуть свого видавця. Ми повинні все знати не тільки про самого Леся Курбаса, а й про його оточення. А життя і творчість К. Лучицької потребують пильного вивчення. Цьому можуть посприяти рештки особистого архіву К. Лучицької, що зберігаються в Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України.

Через те, що листи Л. Курбаса за відсутністю паперу були написані на бланку Руського народного театру Товариства "Руська бесіда" та особистому бланку Лесевого дядька – борщівського адвоката Романа Курбаса, то й тексти цих бланкових елементів мемуаристка також передрукувала у своїх спогадах, але оскільки ці елементи не мають ніякого стосунку до змісту листів, ми їх опускаємо.

ЛИСТ ПЕРШИЙ[18]

[Борщів, 31 іюня][19] 1914.

Високоповажана Пані!

Перш усього прошу у Вас вибачення, що, не знаючи Вас ближче, насмілююсь турбувати Вас своїм листом. Але у мене важне діло, яке примушує мене усе це забути.

Діло таке. Група кращих артистів Галицького краєвого театру українського[20] у Львові наспілку з кількома артистами з труп руських і українських (у Росії), гаразд роздумавши і розваживши положення сучасного українського те-

---

[18] Тексти листів друкуються за машинописними копіями, вміщеними у спогадах Катерини Лучицької "Моє життя – сцена", які зберігаються у відділі рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, фонд 14–2, с. 171–173; фонд 14–2, с. 173–176.
31 47

[19] *31 іюня*. – Це чиясь помилка: у червні тільки 30 днів. *1914:* це так було на бланку Руського народного театру Товариства "Руська бесіда" у Львові. Але саме 30 червня 1914 р. гастролі театру почалися в Борщеві (Борщів – тепер районний центр Тернопільської області). Упродовж червня театр перебував ще у Чорткові.

[20] *Галицького краєвого театру українського*. – Офіційна назва театру була: Руський народний театр Товариства "Руська бесіда" у Львові.

атру в Росії, прийшли до такого переконання, що єдиний рятунок для його – се основання зразкового українського театру, якого репертуар не обмежувався би на п'єсах старого українського пошибу, а, цілком викинувши старий горілко-гопаковий баласт, ставив наскрізь художньо новий і класичний репертуар, на якій би він мові не був первісно написаний. Отже хочемо по-українськи грати Шекспіра, Ібсена, Шиллера, а з наших – Винниченка, Олеся, Лесю Українку і т. д. З старого етнографічного репертуару сучасних українських труп – *нічого майже* (виділення Л. Курбаса. – *Р. П.*).

Трупа заснована. Недостає у нас ще кілька артистів інтелігентних і талановитих, т[о] є[сть] таких, що могли б таких авторів грати. Зразу ми в наших шуканнях зупинились на Вашій особі. Так от дійшли до діла. Чували про Ваш хист від знайомих, дехто з наших бачив Вас на сцені, читали про Вашу охоту до нового репертуару навіть в газетах і от – чи не схотіли б Ви взяти участи в нашому ділі.

Як піде все добре, а єсть всякі познаки думати так, що піде усьо добре, – то трупа наша зможе зробити епоху в історії українського театру. Зробиться згодом голосною і відомою, навіть грошей нажити можна, кому це цікаво, а то колись зможемо осісти постійно в якім Харкові чи Києві, а то, може, дожидає нас будучина Московського Художнього театру.

Всьо будуче покаже. А тим часом треба – треба почати, треба мати відвагу піднятись на цілком нове діло. Не рискуєте нічим. Як схочете, ми условимось, на яку ґажу[21] Ви згодні були б з нами працювати. Ролі Ваші – *се перші ролі героїнь* (виділення Л. Курбаса. – *Р. П.*), а чи граєте і другого жанру також? Як би Ви не віднеслися до нашої пропозиції – Ви все ж таки напишіть нам, щоб ми знали, чи Ви одержали листа нашого і як Ви думаєте про це діло. Напишіть. Починаємо з початку зимового сезону 1914–[19]15 рр.

При згоді пришлемо ролі і аванс. Дожидаємо ласкавої відповіді. Здоровимо щиро (дай Боже, щоб як будучу товаришку нового нашого діла).

З поважанням актор Львівського українського театру Лесь Курбас.

Адр[еса]: Борщів – Австрія, Галичина, Др. Роман Курбас – Адвокат краєвий (для Л[еся]).

ЛИСТ ДРУГИЙ

[Борщів – Старий Скалат; липень] 1914[22].

Вельмишановна добродійко!

Як Ви писали свого листа – десь там – в далекому Курську, то, певно, й не думали про те і не сподівались, може, яку величезну радість Ви ним викличете.

---

[21] *Ґажа* – акторська платня.

[22] *1914*. – Ця дата надрукована на особистому бланкові адвоката Романа Курбаса.

П’ять років вже, як уперве задумано наше діло[23], і п’ять років воно розбивалось кілька разів через те, що не було у нас такої героїні, яка б годилася для такого діла. Тепер, як ми рішили перевести мрії в діло за всяку ціну і всякими способами, коли рішились взяти на се амплуа кого-небудь хоч трохи підходящого, нараз приходе звістка, що згоджується не “хто-небудь” – а *Ви* (виділення Л. Курбаса. – *Р. П.*).

Ми є молоді і з акторськими вдачами. Тож простиме буде те, що ми зовсім по-хлоп’ячому… танцювали… і… цілувались.

Нарешті роз’яснилось. Нарешті ідея стала набирати плоті можливості здійснення. Нарешті ми вже так близько… так дуже близько… до сповнення мрій.

Три дні раділи, поки звикли до тієї думки. Три дні дальше мріяли і розводили для нашого театру чимраз сміливішу програму. Тепер можемо вже грати – все. Та перш усього познайомимо Вас з нами, щоб більше-менше могли собі уявити (хоч се й важко), з ким Вам приходиться накладати[24] – що ми за люди, звідки приходимо й куди йдемо. Поки що ми ще не об’єднані. Станеться се об’єднання аж в сентябрі. Одні – себто ядро і “главні зачинщики” діла – живуть тут, в Галичині, у львівськім Українськім театрі[25] (підпомаганім краєвим правительством), т[о] є[сть] щось подібно до російських казенних театрів. Другі, і тих більше, розкинені по всім просторі Росії. Люди, як сказано, молоді, інтелігентні. Є й студенти, є такі, що вже покінчили університети. А усі однієї думки про той новий наш театр: давати на українській мові те саме, що дають російські, польські, німецькі, французькі театри. Той самий всесвітній репертуар. І то давати якнайкраще і найсолідніше. Запал великий, а навіть, коли б прийшлось потерпіть фіяско (що зовсім неправдоподібно), то нам не жаль буде ні труду, ні грошей, які будуть, щоб таки діло довести до найкращого.

Театр буде зватись “Молодий Український Театр”. Ті, що його закладають, служать не на ґажі, а на поділ того, що остане по заплаченню коштів вистав театральних та декорацій і гардероби і по заплаченню жалування[26] тим, що на жалованні будуть служити. Від Вас все залежить, як Вам подобається працювати з нами: чи на жалування, чи на поділ.

У всякому случаї Ви будьте ласкаві нам написати зараз же, як Ви хотіли б до нас пристати: чи на жалування, чи так, як ми, а якщо на жалування, то на яке велике? Зрозуміло, що нам це дуже важно знати, хоч ми певні, що у всякому випадкові ми *легко* (виділення Л. Курбаса. – *Р. П.*) погодимось.

---

[23] *П’ять років <…> як задумано наше діло.* – Виходить, що ще в 1909 р., коли Л. Курбас почав брати участь в аматорських виставах, він виношував ідею реформи українського театру.

[24] *Накладати* – 6 пункт значень слова “накладати” звучить так: мати стосунки з кимнебудь: діяти заодно, у згоді з ким-небудь. – Словник української мови : у 11 т. / редкол.: І. К. Білодід (голова) [та ін.]. – Київ : Наук. думка, 1974. – Т. 5. – С. 104.

[25] *У львівськім Українськім театрі* – офіційна тодішня назва театру була: Руський народний театр Товариства “Руська бесіда” у Львові.

[26] *Жалування* – заробітна плата.

Ми вже покинули театр тутешній, і живемо покищо на селі[27], одпочиваєм декілька днів та підготовляєм дещо. На другий тиждень їдемо вже до Росії, і в якомусь (не знаємо де) малому містечкові підготовлятимем п'єси вже разом з усією трупою (без Вас поки що).

Найближчий репертуар такий:

1. Трагедія Ґете "Фауст" (Ваша роль – Маргарита)
2. Драма Жулавського "Йола" (Ваша роль – Йола)
3. Драма Шиллера "Розбійники" (Ваша роль – Амалія)
4. Трагедія Шекспіра "Отелло" (Ваша роль – Дездемона)
5. Драма Шоу "Кандіда" (Ваша роль – Кандіда)
6. Драма Ібсена "Нора" (Ваша роль – Нора)
7. Драма Ібсена "Гедда Ґаблер" (Ваша роль – Гедда)
8. Драма Винниченка "Чорна Пантера і Білий Медвідь" (Ваша роль – Ріта)
9. Драма Винниченка "Брехня" (Ваша роль – Наталя)

а що далі – те вже побачимо.

П'єси перші 7 можете достать по-російськи – дешево в "Издательстве "Польза" Антик и К-о, "Универсальная библиотека". Можете добути і перечитувати помаленьку. За який місяць дістанете ролі по-українськи.

Просимо писати: "Австрія, Галичина, п[ошта] Скалат, с[ело] Старий Скалат, арт[истові] Лесю Курбасу (з письмами о[тця] Ф[илипа] Курбаса)[28].

Прошу дуже вибачити, що такий ріжноманітний папір та чорнило. Але почав листа ще в Борщеві, а кінчив його на селі, де за догідний папір важко. Дуже в нас тепер багато роботи, багато пишеться листів, письма багато перекладається на українське слово, такий у нас "завод письменний" – що голова ходором ходить.

Сердечно Вас здоровимо та щиро стискуєм руку

Лесь Курбас (За усіх)

---

[27] *На селі.* – Старий Скалат, тепер Підволочиського району Тернопільської області.

[28] *о[тець] Ф[илип] Курбас (1828–1914)* – священник у с. Старий Скалат, дід Леся Курбаса.

ЛИСТ КОСТІ БУРЕВІЯ ДО ЛЕСЯ КУРБАСА[1]

Вступна замітка, підготування до друку **Оксани БУРЕВІЙ**[2]

В січні 1928 р. на пропозицію Костя Буревія[3] *у Москві при Українському Клюбі засновано "Товариство Друзів Українського Театру".*

Товариство ставило собі за мету створення державного українського театру, який стояв би на рівні театрів України, а також державної хорової капелі.

Це вже була не перша спроба організації в Москві театру т. зв. нацменшостей, вже сім років, як там існували два жидівські театри – "Габіма" і "Державний Єврейський Камерний Театр", була також спроба відкриття білоруського театру, який своєю єдиною постановою "Царя Максиміліяна" викликав здивування і пошану в росіян. З українським театром справа стояла дуже кепсько.

На Україні "Березіль" був у розквіті, слава про нього пішла поза межі республіки, аж до Европи й Америки. Театральне ж мистецтво України в Москві (де на той час було 50 000 українців) було репрезентоване гопаками й низькопробними хорами. В найліпшому випадку згадувалося театрик Олексієнка "Муздраму" з "Грицем", "Хмарою" та "Сватанням на Гончарівці". На всі ці вистави дуже охоче ходили росіяни, матеріяльно театр просперував, здавалося, що все гаразд.

Але були ентузіясти, які невтомно боролися з халтурою, що розцвітала під маркою українського мистецтва. Ішли заяви до Головмистецтва, до Наркомпросу, висилано листи до Харкова з проханням допомоги відкрити театр. Оббивано пороги в українському постпредстві в Москві. Скрізь обіцювали допомогу, гроші, приміщення, стипендії.

Перш за все "Товариство Друзів Українського Театру" поставило питання про напрямок театру, про його керівництво. Кость Буревій звернувся лис-

---

[1] Друкується за : [Буревій О.]. Драматична студія ім. Л. Курбаса в Москві. Лист К. Буревія до Л. Курбаса / О. Б. // Київ. – 1954. – № 6. – С. 262–265. *(Прим. ред.).*

[2] Буревій Оксана – дочка Костя Буревія, мешкає у США. *(Прим. ред.).*

[3] Буревій Кость (1888–1934) (псевдонім – Едвард Стріха) – поет, драматург, публіцист, громадський діяч. Співпрацював у Новій Генерації та ВАПЛІТЕ. Автор ревю "Чотири Чемберлени", "Опортунія", "Веселий пролетар", "Овечі сльози", п'єси "Павло Полуботок". Репресований у 1934 р. *(Прим. ред.).*

товно до Курбаса. Між ними зав'язалося листування, яке пізніше привело до співпраці в "Березолі". Курбас рекомендував на керівників студії свою бувшу асистентку Ганну Урсалову-Бегічеву[4] і В. І. Інкіжинова[5]. Запросили викладачів, провели іспити, сформували склад учнів і з квітня 1928 року театр-студія почала існувати.

Для того, щоб не губити зв'язку з рідною землею, кожного літа студія виїздила на Україну. Там студійці вперто працювали й поверталися до Москви з новими етюдами, пантомімами, гротесками. Кращі з них потім виступали в Українському Клюбі. Так за три роки побували в Ржищеві, в Стайках (Київщина), в Сорочинцях (Полтавщина).

Коли студія була в Ржищеві, приїздив у гості Курбас. Для нього зробили перегляд всіх студійних робіт. Роботою студійців Курбас був задоволений і прийняв на себе шефство над студією, яка з того часу стала носити його ім'я.

Навчання в студії було поставлене дуже поважно. Серед викладачів були такі люди, як Інкіжинов, Афонін[6], народний артист РСФРР В. Смишляєв[7] (артист і режисер МХАТ II, бувший художній керівник білоруського театру), Геворкіян – бувший викладач балетної школи при Великому Театрі. Кость Буревій викладав драматургію та українську літературу.

Майже всі студійці були українського походження, кількох з них привезли з України ще влітку – студія ніколи не пропускала можливості! поповнити свій склад новими талантами. Більшість студійців не мали мешкань і жили гуртом – у колишній церкві, величезному порожньому приміщенні. Там була всього одна заля з грубкою посередині, вона служила студійцям і спальнею, і їдальнею, і клясою, і залею для проб. Більшість студійців працювала, дехто діставав від Наркомпросу стипендії, але всі жили надіями на майбутнє, на те, що незабаром театр визнають, дадуть залю і допомогу від держави. Тим часом обіцянки лишалися обіцянками. Систематично допомагали лише ЗПСУ (Земляцтво Пролетарських Студентів України в Москві) та Український Клюб. Викладачам не платили по кілька місяців, деякі з них відмовились від платні і працювали безкоштовно – віра й ентузіязм не зникали.

На кінець третього року існування студія вже мала в репертуарі кілька вистав: "Бенкет під час чуми" Пушкіна (переклад студії), "Родичі" за Косинкою, "Месник" за Полем Кльоделем та кілька цікавих пантомім (одна з них,

---

[4] Бегічева Ганна Олексіївна (1899–1985) – актриса, режисер-лаборантка театру Леся Курбаса, театральний педагог, сценарист, журналістка. *(Прим. ред.)*.

[5] Інкіжинов Валерій (1895–1973) – актор, режисер, викладач біомеханіки В. Мейєрхольда, автор спогадів про Леся Курбаса. Працював у "Березолі", емігрував з СРСР. *(Прим. ред.)*.

[6] Афонін Григорій Іванович (1894–1959) – російський артист естради, навчався у студії МХТ. *(Прим. ред.)*.

[7] Смишляєв Валентин Сергійович (1891–1936) – російський актор, режисер, педагог, театрознавець, заслужений артис РРСФР (1935). Працював у МХТі (1913–1931). Засновник Білоруської театральної студії в Москві (1922–1926). Режисер єврейської театральної студії "Культур-Ліга". *(Прим. ред.)*.

“До і після” з музикою Ліста, заслужила особливого визнання). Цими виставами була думка відкрити новий театр.

Але сталося не так. 23 листопада 1930 р. на нараді при Секторі Мистецтв при Наркомпросі РСФРР постановлено зробити Українську Театральну Студію пересувним театром, що мав би працювати на периферії – в Сибірі, або на Північному Кавказі. В протилежному разі пропонували увійти всім складом до театру Олексієнка “Муздрама” і до репертуару включити, крім малоросійських мелодрам, ще й агітаційні п’єси Микитенка[8].

Це був нищівний удар.

На останніх зборах марно доводили студійці, що всі ці роки ство-рювали вони не кадри для будь-яких театрів, а творчий колектив, творчий ансамбль. Представник Наркомпросу РСФРР сказав коротко, що в Москві і Ленінграді не дозволено створювати ніяких нових театральних одиниць, що Український Театр з Ленінграду буде переведений до Ростова-на-Дону.

Студія скінчилася.

До театрику Олексієнка увійшла незначна частина студійців. Решта розбрелись хто куди: одні пішли працювати в кіно, другі повернулися на Україну, треті лишилися в Москві й пішли до російських театрів. Троє найкращих опинилися на Донбасі і за кілька років випливли там режисерами.

Тут поміщуємо листа Костя Буревія до Леся Курбаса від 11 січня 1928 р. у справі організації вищезгаданої театральної студії.

ЛИСТ К. БУРЕВІЯ ДО Л. КУРБАСА

Вельмишановний Товаришу!

Дехто з представників українського громадяства в Москві давно вже дбає про утворення тут серйозного українського театру. Досі з цього нічого не виходило, по-части по тій причині, що самі ініціятори не знали, як до цього діла підійти, а по-части через вороже ставлення російських бюрократів до українського театру взагалі й через індиферентне відношення малокультурних представників українських установ у Москві.

Тепер ця справа починає становитись на реальний ґрунт і можна сказати, що театр український у Москві буде, коли не в цьому році, то в слідуючому.

Коли цього року ми зіпсуємо цю справу, то на той рік вона вибухне з більшою силою.

Почуваючи, яка це серйозна справа, я не можу погодитись з тими товаришами, які гадають взяти за зразок білоруську Державну Студію, що існувала тут

---

[8] Микитенко Іван Кіндратович (1897–1937) – український письменник, драматург, театральний діяч. Завідувач літературною частиною Одеського українського драматичного театру (1925–1926). Керівник філії “Гарт”, один з керівних діячів ВУСПП (1927–1932). Репресований 1937 року, розстріляний. *(Прим. ред.)*.

на чолі з Смишляєвим. Мені здається, що наш театр-студія в Москві повинен бути більш зв'язаним з українським театром взагалі й рости від нього органічно, не будуватись виключно на "варягах", а мати українську душу. В Москві ми можемо знайти багацько висококваліфікованих навчителів, можемо тут використати всі досягнення московської культури, але душі української для нашого театру ми тут не знайдемо.

Я боюсь (і буду з усією силою боротись проти цього), щоб не утворили тут якоїсь "копії з перекопії", другої студії Вахтангова[9] або десятої студії МХТ, що ніякої користи для українського театру не дасть і розвіється як дим (без душі) або буде поглинуте російською сценою. Воно так і станеться, коли на самому початку ми не знайдемо живої української душі, й не утворимо тієї атмосфери, яка потрібна для нормального й культурного розвитку в Москві українського театру.

Зараз ми утворюємо "Т-во допомоги укр. театру в Москві", яке повинно зібрати біля себе все живе й культурне, що може співчувати нашій ідеї. Гадаю, що коли буде в нас оце товариство, коли воно об'днає таких впливових людей, як Цюрупа[10], Буденний[11], Подвойський[12] і тисячу або дві членів, то справа завмерти не зможе.

Але: що робити і де взяти оту "живу душу".

Будучи другом Вашого театру (хоч жадної вистави Вашої я не бачив), я приватно звертаюсь до Вас за порадою, щоб самому собі, як особі, що відіграє в цьому ділі ролю будіруючого ферменту, мати певну провідну думку, певну орієнтацію.

Що робити: студію, чи театр-студію.

Я всіх підбив на "театр-студію". Чому? А от: мені здається, що студія може тут цілком опинитись в руках російських спеців і буде без живої душі, а тільки з душею наймичкою, що умре, як тільки вийде річенець нотаріяльної умови.

Театр-студія, мені здається, більш буде зв'язаний з нашою культурою, з театром, і не буде штучно-утвореною базою на поверхні російського моря, особливо – коли ми зуміємо оточити цей театр стихією української культури, любови та товариства.

Чи правильна така позиція?

Як би талі не було, але без Вашої допомога нам не розв'язати цілої низки питань, що будуть виникати на шляху українського театру в Москві.

---

[9] Вахтангов Євгеній (1883–1922) – радянський актор, театральний режисер, засновник і керівник Студентської драматичної студії, яка в 1921 р. стала 3-ю Студією МХТ, а з 1926 р. – Театром ім. Євгена Вахтангова. *(Прим. ред.).*

[10] Цюрупа Олександр (1870–1928) – радянський державний і партійний діяч. *(Прим. ред.).*

[11] Будьонний Семен (1883–1873) – державний, військовий і партійний діяч СРСР. *(Прим. ред.).*

[12] Подвойський Микола (1880–1948) – український радянський партійний, державний та військовий діяч. *(Прим. ред.).*

Чи не могли б Ви дати нам хоч одного культурного режисера?

Чи можна рахувати на Вашу згоду – прийняти на себе художнє шефство над цим театром?

І ще одне питання: у Москві зараз Ганна Олексіївна Урсалова-Бегичева[13], Ваш колишній лаборант. Вона приймає активну участь у нашій справі. Чи будете Ви рекомендувати її в наш театр і на яку роботу? Коли буде Ваша рекомендація, то ми зразу почнемо орієнтуватися на її досвід, поки Ви не дасте ще когонебудь, поки не утвориться відповідний орган.

Справа тільки починається. Статут товариства подаємо на затвердження через тиждень. Наркомпрос обіцяє дати гроші в цьому кварталі. Нікого з театральних спеців ще не кликали, крім Бегичевої, що сама по своїй ініціятиві відограє у нас досить активну ролю. Бегичева пропонує зробити наш театр чи студію Вашою філією, пропонувала офіційно звернутись до Вас. Але в нас ще не вирішена справа про напрямок театру, навіть ще не обговорювалась і стоїть на черзі (буде дві доповіді). Тому я звертаюсь до Вас приватно з своїми запитаннями, що відповідь на них дасть особисто мені змогу правильно орієнтуватись у цій справі.

З пошаною

Кость Буревій.

11. І. – 28, Москва

[13] Див. прим. 4. *(Прим. ред.)*.

Ганна БЕГІЧЕВА

ЩЕ ОДНА СТОРІНКА З ЙОГО ЖИТТЯ[1]

Вступна замітка, підготування до друку та коментарі Леся Танюка

Імені Ганни Олексіївни Бегічевої (1899–1985) ви не побачите навіть у дуже ретельно виданій Енциклопедії Сучасної України (Т. 2, Київ. – 2003). А це ім'я мало там бути – за великий внесок цієї людини в українську культуру. Актриса, режисер-лаборантка театру Леся Курбаса, театральний педагог, автор численних сценаріїв, оповідань, мемуарів, – Бегічева після війни стала відомою журналісткою, співробітницею впливової газети "Известия" – її вважали непересічною постаттю в українській Москві, куди вона потрапила задовго до українських арештів – либонь, через те й вціліла в часи терору. Першою, ще в 1963 році, мені її назвала в Києві пані Орися Стешенко, відома перекладачка й колишня актриса театру Курбаса. У Москві Бегічева була вже гостею на моїх виставах, залюбки слухала й дивилась мої теле- і радіопостановки (сама вона колись плідно працювала на радіо), активно їх переживала й обговорювала. Ми багато говорили з нею про Таїрова (я записував за Алісою Коонен її спогади про роль Марини в "Патетичній сонаті", Бегічева мені їх своєрідно коментувала, розкриваючи карти, наприклад, про те, що автором погромної статті про виставу під псевдонімом Українець – був сам "куратор України" Лазар Каганович), про Вахтангова, у квартирі якого вона жила (там зберігся вахтангівський "фотель" з високою спинкою, стіл і буфет з червоного дерева і навіть деякі малюнки на стінах руки сучасників Вахтангова), про Татліна (з яким вона більше ніж приятелювала й надрукувала про нього чудовий спогад у "Вітчизні"). І, звичайно, про Леся Курбаса, в якого була закохана за молодих літ (побутувала легенда, що навіть мала від нього дитину, але інші "березілянки" того не підтвердили) й зберегла свій захват ним до останніх днів свого життя. Фото молодого вродливого Курбаса висіло на стіні її назагал богемної світлиці поруч з іншим фото, на якому вона, Ганнуся Бегічева, красувалася верхи на білому коні, в кокетному капелюшку 20-х і чорній панській сукні поруч з молодим ошатним офіцером, теж верхи, але вже на гнідій кобилиці. То був її чоловік, який і вивіз її з Харкова до Москви, подальшої долі його я не знаю (Ганна Олексіївна воліла про нього не розповідати). Від ньо-

[1] Друкується вперше за автографом, що зберігається в особистому архіві Леся Танюка. *(Прим. ред.)*.

го в неї залишилося прізвище (у дівоцтві вона була Урсалова) і пристрасть до коней; навіть у зрілі роки вона любила "вирватись на іподром" чи принаймні у цирк… Була дотепною, по слово до кишені не лізла, знала у Москві, здається, всіх і все про всіх (в її архіві збереглись автографи Сталіна, Луначарського, Ворошилова, чи не всіх знакомитих письменників, художників, акторів – в "Известиях" Бегічева вела культуру). По роботі вона часто виїздила до України, мала друзів і приятелів, за її висловом – "від Путивля до Карпат" – не кажучи вже про Довженка, Бажана, Тичину, Козловського та ін. Не скажу, щоб вона була мирної вдачі, її бронепоїзд постійно стояв "на запасном пути", отож міг будь-якої миті вдарити з усіх калібрів – а її судження далеко не всім подобалися – дивовижною вибуховою сумішшю ортодоксальності з дисидентством. У неї постійно можна було взяти "на пару дней" як не Солженіцина, то Надію Мандельштам, як не "Крутий маршрут" Гінзбург, то Орвелла. Між іншим, вона першою сказала мені, що "Скотный двор" ("Хутір тварин") Орвелла – європеїзований варіант прози Костомарова, я потім у цьому переконався: Орвелл натрапив на нарис "Скотский бунт" Костомарова у Харкові в роки Голодомору…

Мене Ганна Олексіївна попросила впорядковувати її архів – значна частина його тепер у мене, дещо вона залишила Михайлові Головащенку, театральні афіші й програмки з якого син Головащенка також передав мені. Найбільше місця в ньому посідає її проза – новели, нариси, статті, радіорозробки: у літературному сенсі це великого інтересу не являє – звичайна журналістська поденщина з вкраплинами окремих спалахів. Вартіснішими для мене стали її витинки з театральних журналів і газет України 20–30-х, хоч вони й немилосердно покреслені її лайками та чортиханням на берегах майже кожної сторінки.

Через усі режими Бегічева зберегла вже раритетні (позаяк були заборонені до видачі) публікації в російських газетах із стенограмами допитів української інтелігенції на процесі СВУ в 1930 році (Сергій Єфремов, Володимир Чехівський, Андрій Ніковський, Автокефальна церква, Дурдуківський, "Коммунистов надо не лечить, а уничтожать", "БУД – Петлюра – Польща", рейд Тютюнника та ін.). Вона передала мені цей схований на антресолях конверт 1968 року, у найважчі дні окупації Праги ("Переховайте десь поглибше, бо, здається, дійде й до нас черга"), він зберігся. Я надрукував ці матеріали у 22-му томі своїх "Щоденників без купюр" (Київ, Альтерпрес, 2012. – С. 328–386. ТВОРИ в 60-и тт.)

З російських театральних матеріалів мені дістався від неї машинопис одного з останніх виступів Мейєрхольда, а з найціннішого – кілька товстих зошитів із записом репетицій Вахтангова "Усадьбы Ланиных" Бориса Зайцева 1914 року – зошити, списані рукою славетної російської актриси Анни Орочко, учасниці цих проб. Віддала мені Ганна Олексіївна ці зошити "під найсуворішим секретом" – про Зайцева за радянської доби не можна було говорити, він був емігрант й ідеологічний "бяка".

До влади Ганна Бегічева була налаштована критично, різниці між Сталіном, Хрущовим і Брежнєвим не робила – "усім їм місце в пеклі, від Леніна й Троцького починаючи – за Курбаса, за Мейєрхольда, за всіх…"

Спогади свої писала важко, у багатьох варіантах – у мене їх збереглося кілька, останній – найповніший, датований травнем 1968 року, але переданий мені вже після арештів 1972-го. Прочитавши українського "Курбаса" ("Лесь Курбас. Спогади сучасників. Київ, 1969), вона довго обурено дзвонила в Україну всім березільцям і вимагала пояснень. Після чого одного нечудового дня пошматувала в моїй присутності книгу й спалила (вже без мене) свої тексти, заборонивши мені їх друкувати. З часом, переконавшись, що московське видання буде принципово іншим, дозвіл дала. Але її спогади не сподобалися Н. Кузякіній – мабуть, через останню дописку; і Наталя Борисівна заповзялася скорочувати їх і редагувати. Винник конфлікт – і Бегічева забрала свій спогад. Так він і лишився ненадрукованим.

Скориставшись проханням Богдана Козака якнайповніше представити читачеві Ганну Бегічеву, принагідно наведу нижче кілька листів Бегічевої до Олександра Дейча, які зберігаються у фонді О. Дейча в РГАЛИ. Фонд 2837. Оп. 1, од.зб. 520, арк. 11-12. Вони цікавіші в ширшому, ніж біографічний, контексті.

"Сердечное, глубокое Вам, Дейчи, спасибо за память, за любовь Вашу. И так Вы хорошо подписываетесь – "Дейчи"…

Вот и окончилось широкое празднование Шевченковских дней. Тщетно искала в сообщениях из Москвы и из Киева – участников "свята" – поэтов, писателей… Увы, их мало – не нашла фамилий Тычины, Рыльского (а уж кому это не возглавить, как ни ему?). Не нашла секретарей. Это хорошо, конечно, Шевченко не очень любил чиновников. А статьи? Из всего, что удалось прочитать в газетах, – мало глубоких, сердечных, человечьих… Правда, Бажан назвал Шевченко "сыном человеческим", как Христа. Стельмах написал о звездах, о себе и вскользь о Тарасе: "І я босий в школу ходив" – отже, майже Тарас!!! Але доля в нього балована…

Не понимаю себя, но я уже не могу переваривать "ультра-романтизма" (хотя Довженко тоже писал подобно Яновскому и Стельмаху. Но Довженко глубже, философичней, его читаешь с удовольствием – **ловишь мысль**).

Из всего читанного – по серьезности, простоте глубокой, мудрой и по познанию широты взглядов и мирового значения творчества Шевченко – мне больше всех понравилась Ваша статья. Да, Дейчик, и как это замечательно, что даже я – н и к т о – смею называть Вас, моего учителя, – Дейчик. Вот эта-то человеческая ласковость Ваша и заставила меня Вам написать. Теперь мне редко что нравится. Ваша статья мне по сердцу. В ней нет барабанного пафоса – а глубоко сквозит истинная любовь к Тарасу, т. е. научное и хорошо выстроенное разъяснение читателю **ума Шевченко**. Спасибо Вам за это, за Вашу скромность, познание и благородный труд. Много нужно потрудиться, чтобы так написать… Это не трескотня и не жвачка давно разжованного, а вход, врезание в глубину, вскрытие новых пластов. И поэтому Шевченковскую премию я присуждаю Вам – не подумайте, что якаю и беру на себя дерзость что-то вершить, замахиваться на высокие материи. Нет, за мной – миллион простых "маленьких"

людей, почитавших Шевченко с детства, впитавших любовь к нему с молоком матери (кстати, мать моей матери – баба из семьи Симиренок, ...і мій дід бачив Шевченка, учився в Мліївській школі. Отож... Знакома я и с внучкой Варфоломея… я Вам говорила. Сын Л. Андреева перепутал, назвав в своей книжке "Детство" Еф. Варфоломеевну – родной племянницей Шевченко.

Целую Вас обоих –

Анна.

14.03.1964

Ще один лист (без дати) теж висвітлює деякі проблеми української культури – крізь призму сприйняття Ганни Бегічевої.

ДОРОГИЕ МОИ ДЕЙЧИ!

Сердечное спасибо за память. Хоть раз в году – но и это очень дорого: значит, где-то я вписана в Вашу память.

Жаль только, что после моего ухода из "Известий" уж не приходится со многими общаться лично. Все-таки беседа больше греет сердце, чем коротенькая записка. Но такова жизнь – я это понимаю, такой век, когда люди общаются только связанные общим делом…

А для меня, собственно говоря, были значительны и единственно праздничны дни, когда я сидела рядом с такими знатнейшими людьми – как Рыльский, как Ваша семья… Я скромно и верно любила Рыльского долгие годы, но убедилась, что и он, как большинство, признает "пост имеющего". После моего ухода из "Известий" у него уже не появлялось желания меня видеть… Зато он со всесоюзной трибуны – по радио – прославляет Солнцеву, ту самую Солнцеву, которая злобствовала против него, не зная меры. Ту, которая мучила Довженко. Довженко не раз плакал у меня в доме, рассказывая о своей жуткой семейной жизни…

Он собирался бежать от нее. Его письма к поэтессе Ткаченко – яркое тому свидетельство.

Теперь Солнцева снимает фильмы – но ведь этим она создает в первую голову популярность и славу себе. Какая нескромная у нее (вернее, о ней, но ее словами – я то уж ее стиль знаю!) статья в "Культуре и жизни"! Вдумайтесь: она ставит себя уже не рядом, а выше Довженко!.. При его жизни я только и слышала от нее: "болтун", "мужик"; а о нас, "хохлах" – "мужики, бендеровцы, некультурные", "не имеют американских темпов в работе"; его сочинений слушать не хотела… Больно все это вспоминать. Больно за него – за Довженко. А Рыльский ее славословит! И без него хватает комплиментарщиков... У нее деньги…

Пишу Вам так искренне, потому что больно разочаровываться. Власть, Слава, Деньги – портят людей, делают их жестокосердными и слепыми. Привычка к комфорту и к сознанию того, что "все доступно", охлаждает сердца…

Чудный поэт Рыльский – пантеист, и жизнь для него – вся в розовых бликах, и сам он тянется к тем, кто в нимбе… Странно, странно… А вокруг так много неустроенного, и столько еще скорбей, человеческого горя… А поэт стал все и всех безоговорочно славословить… Что с ним?! Неужели забыл Данте, страдавшего за Человека, за Человечество? Неужели его героиня теперь – Солнцева? Тип американизированного в карикатуре дельца?

Ну, до свиданья. Желаю добра.

Анна.

Ось як прокоментувала мені цього листа Г. Бегічевої Євгенія (Ївга) Кузьмівна Дейч (1919 р. н), вдова Олександра Дейча:

"Свого часу О. Дейч з величезним трудом (маю на увазі солідний тоді вік Бегічевої) влаштував її студенткою в Літературний інститут, який вона чудово закінчила. Потім з неменшим трудом "пробив" на роботу в газету "Известия", з якою був тісно пов'язаний. Коли Ганна чергувала в газеті (а таке траплялося часто), вона приходила до нас, ми жили тоді на Большом Каретном. Це через провулок 10–15 хвилин ходу. А коли вона вийшла на пенсію, часто їздила на Україну – то до Харкова, то до Києва чи Львова, де мала багато друзів, подруг і знайомих – по театру Курбаса, по журналістиці та ін., пропагувала українські народні промисли, вишукувала, кого добре було б всупереч місцевим бонзам підтримати через Москву. І багато що їй вдавалося.

А коли вона бувала вдома, ми відвідували її – з Рильським. Максим Тадейович завжди залишав їй чималеньку суму і неодмінний кошик з продуктами. Він доклав великих зусиль, щоб у журналі "Вітчизна" вийшов її переклад п'єси Назима Хікмета, і щоб цей переклад пішов у театри – гонорар та авторські її надовго підтримали. Отож вона не має рації – про забуття.

А похвала Солнцевій? Рильський робив усе для того, щоб Довженкові дали Ленінську премію за "Землю", яку відновлювала Юлія Солнцева. Авжеж, виступаючи по радіо, Рильський сказав кілька похвальних слів на адресу Юлії Іполітівни. Отож не варто було їй всує згадувати Данте…

А вже як допомогав М[аксим] Т[адейович] всім, хто потерпав од безгрошів'я, – це я знаю як свідок. Катерина Миколаївна при мені казала Мамиконянові (секретареві Максима Тадейовича): "Сьогодні Максим одержує зарплату. Візьміть у нього гроші – бо нічого не донесе до хати…" І саме Рильський в листах до нас відгукувався про Солнцеву негативно. Надто вже Ганна суб'єктивна в оцінці Рильського і несправедлива.

Максим Тадейович жив у нас, коли мало відбутися голосування по Ленінських преміях – стояла кандидатура Довженка. Я йому порадила поговорити перед голосуванням з тими членами Комітету, які до нього добре ставляться. Потім М. Т. розповідав, сміючись, що він заздалегідь перебалакав з Улановою, яка ставилась до нього дуже зворушливо. І ось перед самим голосуванням вона, пролетівши через усю залу, ніби по сцені Большого Театру, питає Рильського:

“Как фамилия того, за кого вы просите?” Велика балерина не знала імені Довженка…” (Є. Дейч. 11 жовтня 2007 року).

Отакі мої кілька штрихів до портрета Ганни Бегічевої – на тлі реалій радянської доби. Додам тільки: Дейчі не приховували, що мали до Бегічевої на певному етапі моральні претензії – під час “боротьби з безродними космополітами” вона повелася, м’яко кажучи, негероїчно – її прізвище стояло під якимось “известинским” матеріалом – очевидно, погромницького кшталту. Проте цитовані вище листи належать уже пізнішому періодові – ці люди вміли пробачати і добре розуміли, де зерно, а де полова...

І насамкінець – коротенькі коментарі про окремих осіб, згадуваних у спогаді Ганни Бегічевої.

ЩЕ ОДНА СТОРІНКА З ЙОГО ЖИТТЯ

“Кому повєм печаль мою…”

“Днями буду. Лесь Курбас”.

Таку телеграму одержав колектив московської української Студії 3 червня 1928 року. Одержав у Ржищеві, куди ми виїхали на вакації.

“Чекаємо його з великою радістю. Невже побачимо живого Курбаса?” – нотує в щоденнику вартовий Студії Юрій Юрів.

Українську драматичну театр-студію було засновано в Москві в січні 1928 року “Товариством друзів українського театру” при московському Українському Клубі (Тверська, 37, – тепер Горького).

Ми зійшлися в самому серці Москви, поруч – всі найвідоміші театри, з Україною рахуються. Відіграв свою ролю авторитет “Березоля” – це роки “Народного Малахія” та “Мини Мазайла”, до Москви докочувалися всі харківські хвилі. До театру Гната Юри ставилися тут ввічливо – тоді як Курбасові злети й критику московські театрали (половина яких – вихідці з Одеси та Харкова) переживали як своє особисте. Мейєрхольд ставився до Курбаса ревниво, Таїров – переказували мені його актори, зокрема, Торстенсен[2] – наводив акторам приклади з Курбасової практики. Виразним прихильником “Березоля” був Олексій Денисович Дикий[3], почасти українець. А зовсім недавно, вертаючись із-за кордону, Міхоелс[4] проїздом через Харків бачив там “Малахія” з Крушельницьким, Гір-

---

[2] Торстенсен Володимир (1911 р. н.) – актор Театру Таїрова ім. Пушкіна.

[3] Дикий Олексій (1889–1949) – актор, режисер, українець за походженням, сестра його працювала актрисою в “Березолі”. Один з найактивніших адептів акторської Курбасової школи, продовжив товаришування з Крушельницьким.

[4] Міхоелс (Вовсі) Соломон (1890–1948) – актор, режисер, керівник ГОСЕТ. Курбас підтримував з ним дружні стосунки. Відомі захоплені відгуки Міхоелса про “Народнього Малахія” та “Мину Мазайла” у постановці Курбаса. Коли Курбаса зняли з посади, Міхоелс відразу ж запросив його до себе в ГОСЕТ. Курбас почав тут роботу персонально з Міхоелсом над роллю Короля Ліра (вистава вийшла з іншим режисером, але тлумачення Міхоелсом ролі Ліра – Курбасове) і паралельно – над антивоєнною п’єсою Фрідріха Вольфа “Стіна плачу”.

няком і Чистяковою, – розповідав про виставу у піднесених тонах, із захватом, хвалив і Курбаса, і Куліша… А Зенкевич[5] жалівся, що Репертком не дає йому дозволу на переклад "Хулія Хурини" – що це, мовляв, за філологічні ігри навколо незрілого роману Еренбурга "Хуліо Хуреніто"? Хоч нічого спільного з романом там не було, крім назви (п'єса про двох авантюристів, один з яких видає себе за журналіста "Правди" Сосновського[6], інший – за члена Вірменського ЦК; приїхавши до провінційного міста, вони примушують шукати тут могилу міфічного Хуліо Хуреніто, – "нова версія "Ревізора" Гоголя… Згадую все це лише для того, щоб зайвий раз підкреслити – Україна тих років не була, як це зараз, на периферії театральної свідомості, московська театральна критика знала, що там, на Україні – "своя правда і воля", свій стиль і свій "Мейєрхольд" – Лесь Курбас; хоч порівняння це кульгало на обидві ноги… Шкодували за тим, що "Березіль", про якого пишуть у Відні, Парижі й Берліні, не приїздить на гастролі до Москви, і за тим, що Курбасові кілька разів пропонували поставити щось у Москві – а він віднікувався й відкладав на потім…

Після піврічної навчальної праці Студія в повному складі (28 учнів і 9 педагогів) виїхала на літо до України. Оселились ми у 3-х верствах від Ржищева на території колишнього жіночого монастиря.

Високий берег Дніпра пишався стародавнім лісом, за ним горіла баня золотоверхого собору, кругом якого, як дітлахи на футбольному полі, порозбігалися біленькі хатки-келії… Порівняння – футбольне, бо в нашій Студії були дві футбольні команди – "Зайці" і "Гайдамаки" (хлопці вперемішку з дівчатами!) – за назвами вистав Курбаса. І коли м'яч влітав у ворота "Зайців", хтось із "Гайдамаків" неодмінно вигукував "Гонта в Умані!"; коли ж програвали "Гайдамаки", "Зайці" хором скандували: "Душка! Палікмахер! Шкварчить!"…

То були веселі змагання, на кшталт театральних імпровізацій. До того ж про ці Курбасові вистави вони знали тільки з моїх переказів, – щоправда, тут я викладалась, мене "несло"…

Рідні пісні, що вечорами неслися з округи, пташиний гомін, синя височінь неба, неозорий простір рідного краю – все збуджувало до праці, до самозаглиблення: на цій землі навіть ті, хто потрапив сюди вперше, почувалися українцями…

А позаяк жили ми в колишніх келіях і працювали в соборі, нерідко виникав перед нами привид якщо не Сковороди, то мандрівного філософа Хоми Брута.

Арештований, Курбас під час допитів ніде не згадує прізвища Міхоелса й репетицій "Ліра", акцентуючи тільки на роботі над п'єсою "німецького комуніста-антифашиста Вольфа". Вдова актора Анастасія Потоцька-Міхоелс розповідала, що вони з чоловіком були дуже вдячні за це Курбасові. Але рука НКВД все одно дотягнулась до Міхоелса: 1948 р. його було вбито в Мінську за наказом Сталіна – інсценування автокатастрофи.

[5] Зенкевич Павло (1886–1942) – перекладач, популяризатор української драматургії, зокрема, п'єс М. Куліша. Розстріляний.

[6] Сосновський Лев (1886–1937) – відомий революціонер і партійний публіцист, виключений з партії за критику Сталіна, 1936 року реабілітований, а наступного – розстріляний. Микола Куліш робить його авантюрним героєм своєї комедії "Хуліо Хуреніто" ще в 1926 році, коли той був у зеніті слави.

Перетворений на клуб собор все одно лишався духовною спорудою, там пахло козаччиною і Гоголем, а ще – молодим і дзвінким Тичиною в короткозорих окулярах, вірші якого були для нас запізнілим одкровенням. Тими віршами заразив нас молодий і ні на кого не схожий Борис Балабан. У "Березолі" просто "Петя" – він опинився серед нас випадково. Його розповіді про Курбаса розпалили апетит нашого чекання.

Система виховання актора, історія, музика, пластика, українська мова, гімнастичні вправи, купання в Дніпрі, спорт. Добре жилося тут "українським жителям Москви".

Ось сюди-то – до студійців, що жили тут комуною, і приїхав раптом Курбас, наш шеф і Вчитель. На честь якого ми й заснували нашу Студію, чого гріха таїти…

Телеграму одержали 3-го червня, а вже 4-го вартовий записав:

"Сьогодні знаменита подія – приїхав Лесь Степанович Курбас. Так скоро його не чекали. Грали у волейбола – раптом іде хтось у брилику й вишиванці, непоказний, у супроводі хлопчика, як ото сліпі кобзарі колись ходили. Підійшов тихенько й стежить за грою. Ми й отетеріли – ніби Курбас! Схожий! Хто застиг на місці, хтось метнувся до його валізки – допомогти. Гра урвалась. Але він підняв руку, взяв м'яча, відійшов на місце, звідки подають – і дав красиву "свічку" на друге поле. Можна собі уявити, як ми грали! З'ясувалося, що він вправний гравець, чи не найкращий з усіх нас, молодих, і гострі подачі йому – дурне, і "тушить" незрівнянно, "зрізаючи" в самий кут…

Повели його до їдальні, він і питає – "А де ж Бегічева?" – "А її, на жаль, нема." – "Чи не верхи була, поїхала?"

А я справді поїхала верхи, я коней обожнювала й іще в "Березолі" гуртувала навколо себе амазонок – як він дізнався? Виявилося все просто, він бачив мене здалеку, здогадався, що це я…

Хлопчик був Миколка з сусіднього села, взявся довести його до нас, і Курбас, каже Миколка, багато цікавого встиг розповісти йому за дорогу і дав, каже, настанову, щоб я вночі сам не ходив, тут навіть вовки шастають! Миколу ми нагодували, і до вечора він був з нами – ніяк не хотів йти додому.

Ми гуртом пообідали, Курбас уважно дивився на довгий стіл, на запальну нашу комуну. Замислився. Він взагалі був схильний до самотності на людях: щось там у ньому відбувалося своє, закрите. Затихли й ми всі. Пауза обіцяла бути незручною…

Вивела нас із тої раптової задуми наша красуня куховарка ("єдина наймана сила"). Вона раптом сплеснула руками й під загальний шок майже по-справжньому заголосила:

– Ой, хто ж скаже, хто розкаже, чи ти, дочко, чи ти, пташко, чи ти, Матінко Божа, куди, в який бік він од нас утікає і на кого ж мене, бідную, полишає?

Й відразу іншим голосом – майже чоловічим:

– Спокійно!

Курбас від несподіванки підвів очі, брови хаткою підскочили… Це була

репліка Кума-Гірняка з "Народного Малахія", а голосіння – ним починала виставу Малахієва дружина: "Заплакала, затужила у своєму домі на Міщанській, 37 мадам Стаканчиха Тарасовна…"

…І розкотисто засміявся – не зареготав, бо реготу я від Курбаса ніколи не чула, – засміявся, весело й розкотисто:

– То ви серденько вже бачили нашу виставу? Ну й ну!

Ложки в усіх попадали на стіл – Студія сміялась, веселий настрій охопив усіх. Сміявся навіть малий Микола, нічого не розуміючи…

– З таким талантом – ви лише куховарка? – запитав її Курбас.

– Чому – лише? Я теж студійка! – гордо відповіла наша годувальниця Олеся. – Де вони знайдуть таку Солоху, як я?

Виник той невимушений настрій, коли здається, що всі вже давно знайомі. Курбас почав згадувати про їхню комуну часів Білої Церкви, і це потім увійшло в Тичини у поезію "Живемо комуною", про їхні вистави й витівки, про смішливого Януарія Бортника[7] й постійно похмурого Фавста Лопатинського[8], про декламації та скрипку Михайла Семенка[9], про лобастого студента кооперативної школи Миколу Бажана, про закохану в театр Риту Нещадимено[10], яка два роки тому наклала на себе руки – "наша чи не найбільша втрата в "Березолі", це була актриса рівня Заньковецької чи Катерини Рубчакової!"

Артистичний, вродливий, сивина в чубі, – Курбас ніби переживав з нами свою молодість, мої безжурні студійці були для нього наче ті неофіти-малотеатрівці, з якими він рушив в похід на твердиню старожитнього українського театру, який потребував нової крові, нової думки, нової любові…

Того дня "мертву годину" змінили на "живу". Гуртом блукали розлогою територією монастиря, слухали Курбасові розповіді про Межигір'я, де так само колись була Курбасова комуна. Хода його була летюча, жести – аристократично виразні, слово – натхненне й разом з тим по-людському просте й дохідливе, доступне моїй молодій студії. Вони закидали його запитаннями – про методику Далькроза[11], про біомеханіку Інкіжинова[12], який – ми знали – ставить Курбаса вище за Мейєрхольда, з яким теж колись працював. На тлі біленьких, наче ляльковых, хаток, що визирали з вишневих садків, та величезних соняхів Курбасові європеїзми звучали особливо виразно, – і я подумала, що такий він і сьогод-

---

[7] Бортник Януарій (1897–1938) – режисер театру Курбаса, розстріляний.

[8] Лопатинський Фавст (1899–1937) – режисер театру Курбаса, після "Березоля" – кінорежисер. Розстріляний.

[9] Семенко Михайль (1892–1937) – поет, товаришував з Курбасом з часів "Кийдрамте" (Умань, Біла Церква). Розстріляний.

[10] Нещадименко Харитина (Рита) (1890–1926) – провідна актриса "Березоля", покінчила життя самогубством.

[11] Далькроз (Жак-Далькроз, 1865–1950) – французький композитор, педагог.

[12] Інкіжинов Валерій (1895–1973) – актор, режисер, викладав біломеханіку у Мейєрхольда. Запрошений до "Березоля", поставив там "Мікадо" й "Седі". Після еміграції з СРСР широко знаний в Європі. Автор спогадів про Курбаса, якого назвав "Ейнштейном театру" й "людиною ідеального принципу".

ні – “Березіль” – на тлі традиційних українських театральних соняшників і вишневих садочків…

Про одне подумалось – чому він згадав Харитину, Риту Нещадименко? Я не завжди її розуміла, вона була скритної вдачі, без гальм на сцені, за Курбасом в огонь і воду – нам здавалось, вона була в нього безнадійно закохана. Згадка про Харитю навернула мене до думки про самотність Курбаса – у Валі Чистякової були інші захоплення…

Краєвид тішив серце й упокоював душу.

– Земля тут добра, смачна, от і росте, як у раю, – пояснювала черниця, що доживала тут віку. Курбас поцілував їй руку й перепросив за галас.

Ми пішли далі, й Курбас заперечив:

– Не само собою все робиться, – вони цю землю прикрашають, вона їм справді, як каже старенька, смакує… І земля це розуміє – віддячує їм плодами й хлібом. У містах наших живуть неправедно – намагаються зривати овочі з дерев, які ще не виросли. А тут природа психіку врівноважує, треба тільки добре її зрозуміти. Сьогодні українську природу силують, накидають їй революційних гвалт – це гріх, глибокий гріх. Не можна не рахуватися з селянином, зв’язок людини з ґрунтом може увірватися, як це вже було. Пригадуєте, яким голодом усе обернулось?

Увечері всі ми бігли згори до Дніпра. Курбас біг швидко, молодо, випереджаючи хлопців. Враження було – розпростер руки – хоче злетіти – як планер! – від зустрічного потоку вітру.

Вітер в обличчя – отак би на місці Петрицького або Меллера я намалювала Курбаса.

Але той вітер виявився до нього надто немилосердним.

Уперше я побачила Курбаса в 1921 році. Пройшла у нього вишкіл з майстерності актора. Працювала у 2-й Майстерні. Відбула режисерський стаж у Києві та Харкові. У 1926–1928 роках була режисером-лаборантом в постановах “Гайдамаки”, “Седі”, “Шпана”, працювала у режштабі. Зустрічалася з Курбасом мало не щодня, один час навіть жила в їхній родині у Харкові. Але за всі ці роки не чула від нього такого безтурботного сміху, який так тоді вразив усіх нас. Ніби не було над ним хмар у Харкові, ніби не зраджували його ті, в кого він вірив, ніби не розганяли вже тоді ВАПЛІТЕ й не плели сітей навколо двох його товаришів і сподвижників – Миколи Куліша і Миколи Хвильового…

“Харків, Харків, де твоє обличчя?” – співалося в одній виставі Курбаса. Співалося на весь Харків, на весь СРСР!..

Куди це все поділося? Терпіти не можу, коли співають “Розпрягайте, хлопці, коней, та й лягайте спочивать…”

Як то кажуть, приїхали! Може б, уже час перезапрягати? І не волів наших круторогих, а баских гайдамацьких коней?

Коли я жила у них на “віллі Жаткіна” (так називали березільський гуртожиток, – я не мала власного помешкання, і Курбас запросив мене до них), я жила в кімнаті з Вандою Адольфівною. Найсильніше враження – його бібліотека, до

якої, між іншим, Валя не заглядала; постійно за книжками була Курбасова мама (читала німецькою і французькою), Валя теж знала французьку, але вона була "метелик", а в бібліотеці її чоловіка переважали тексти п'єс, філософія і наші нові автори – Валеріян Поліщук, Хвильовий, поети, критика…

Пригадую у них на полиці "Тартюфа" Мольєра (так було на обкладинці) у перекладі Володимира Самійленка зі вступом від Миколи Вороного – Курбас не раз говорив, що в нього руки сверблять на Тартюфа: Тартюф-Бучма, Оргон-Крушельницький, але Бронек постійно зникав у кіно чи в богему, і "Тартюфа" відкладалося на наступну трьохрічку… Вивчав – у буквальному сенсі слова – вивчав Курбас єгипетську літературу, у нього був перший том дослідження древньо-єгипетського письменства руки академіка Б. А. Тураєва[13], який відразу по виходу його праці пішов з життя в Петрограді 1920 року. Праця дореволюційна, пролетарськими ідеями не позначена: архаїчний період, тексти саркофагів, розмова розчарованого з власним Духом, Хеопс і волхви, магічні ритуали, драма Осіріса, заупокійна література…

Якось Курбас закинув фразу, що заздрить Таїрову, якому можна подорожувати по епохах, а ми прикуті до своїх сучасних галер, "Молодого театру" з його мандрами по театральній історії не повториш. "Чому?" – перепитала я. І почула ґрунтовну відповідь: у Росії багато театрів і стилів, там кожен митець має своє поле, Євреїнов не схожий на Мейєрхольда, а Мейєрхольд на Таїрова – кожен мав чин орати власне поле. В Україні – все інакше, ми на самому початку театральної диференціації, і ще не маємо змоги на аж таке відпочкування; театри Сходу, Єгипту, Іспанії, латино-американська фантастична примхливість, та й навіть старі німці чи першофранцузи – справа далекого майбутнього, Україна неодмінно прийде до того, – якщо її не запряжуть у суто російську традицію "веры, царя и отечества", якщо не примусять пасти задніх, – "а наш міщанин дуже до того надається". Йшлося, я так розуміла, й про міщанина на "пролетарському Олімпі"…

Того дня він встиг привернути до себе серця трьох діток сімейних студійців (вони тулились до "доброго дядька", а він, соромлячись своєї ніжності, щось їм розповідав, ховаючись від дорослих. Побачивши мене, зніяковів: "Ось бачите, граюся з малими у крем'яшки і вибачаюсь перед ними, що не захопив цукерок… я не знав, що зустріну тут таких маленьких студійців"…

– Вам би двійко таких! – кинула я ніби жартома, але він лише похитав головою:

– Ні, це вже ви на себе беріть, молодші. Я прикутий до театру такими ланцюгами, що їх не розбити. На все інше не маю ні часу, ні душевної снаги. Мистецтво – штука ревнива, воно боляче мститься кожному, хто хоче розділити любов до нього з чимось іншим… Я й за молодих літ розумів, що не судилося мені бути довгожителем, – родинний затишок, купа дітей за столом… Ви мої діти, всі разом: ну та це річ очевидна…

[13] Тураєв Борис (1868–1920) – єгиптолог, академік.

Після вечері – знову на Дніпро. Розповідь іншої черниці – сюди висилали хворих і немощних вмирати. А потім приїздили і бачили, що приречені на смерть люди долали тут свої хвороби, міцніли духом і тілом – їх лікувала сама земля, повітря, бджоли, Дніпро…

Довго сиділи на горі – співали. У моїх студійців були гарні голоси. Курбас тихо підспівував красивого тембру баритоном.

– Шалено люблю спів. На жаль, не маю голосу, хоч колись навіть співав оперету. Було таке: забув слова – й татакаю саму мелодію. Та-та-та та й та-та-та… І що? Публіка вирішила, що так і треба! А от на слух не скаржусь, хвалити Бога, музика – моя стихія. Мій відпочинок.

І – по паузі, мені:

– Це коли музика для себе. Музика має бути самотністю, нею не можна ні на кого тиснути.

Мої студійці, начитані театральною Москвою, почали розпитувати про Далькроза, це якось само собою викотилося – з музики.

– Точніше говорити – Жак-Далькроз, у нього подвійне прізвище, а звали його не Жаком, – Емілем. Власне, не розумію, чому про нього пишуть якось в минулому часі – він живий-здоровий, працює. До театральної справи він має стосунок невеликий, за фахом – піаніст, композитор, педагог. Я його бачив у Відні – він давав концерт, фортепіанний – багато хто сприйняв це як скандал. Звикли – піаніст грає пальцями на клавішах; а тут був концерт тіла, унікальна пластика "мімодрами"! На мене це справило враження чуда, більше я таких піаністів не бачив, хоча чув Рахманінова й інших геніїв… Суть Жака-Далькроза була у грі усім тілом, усім своїм єством – цілковите перевтілення в музику.

І розповів, що вчився той у Антона Брукнера[14], потім у майстерні Комеді Франсез – йому не смакувала чиста музика, його захопила стихія ритму, власне тілесний вияв ритміки, свобода фізичного самовияву актора через ритміку й музику.

– Якщо ви справді цікавитесь цим, треба почитати його роботи, де він поринає в історію мистецтва. Розумієте, – пояснював Курбас, – Жак-Далькроз не був людиною мистецької оргії, йому чужа була акторська богемність, самовияв "надлюдини" за Ніцше, тоді таке модне, руйнівництво. Він, якщо хочете, прихильник гармонії – це зблизило його з художником Аппіа[15]. Суть його кредо – "розум зроджений матерією", отож має народитись "живе мистецтво", на перетині поезії, пластики, симфонічної музики, яке навертатиме людину до самої себе.

Не переповідатиму "від себе" складних побудов Курбаса, записалося вкрай мало, пригадую тільки, що для Далькроза найвагомішим з композиторів був Бах, – в тому сенсі, що всі інші твори мають лише початок, – а шедеври Баха не знають ні початку, ні кінця.

---

[14] Брукнер Антон (1824–1896) – австрійський композитор, органіст.

[15] Аппіа Адольф (1862–1928) – художник театру, один з основоположників архітектурної сценографії.

Ні в кого більше я нічого подібного не чула… Під час нашого вишколу Лесь Степанович до теоретичних викладів не вдавався, він більше репетирував з нами, – в тих уроках були часом посилання на інших авторів, але частіше на Штайнера[16], ніж на когось іншого. У цій ржищевській розмові відчувся мені й відголосок його колишнього захвату Штайнером – там теж ішлося про пошук гармонії стихійного й упорядкованого, наука актора про те, як тримати себе в руках, контроль волі над тим самим "нутром", яке було ознакою "школи" натуралістичного театру. Розповідав він щось і про школу Далькроза, яка заміняла його учням церкву й Бога… Це теж було чисто Курбасове…

А потім зайшла розмова про українську пісню, яка аж ніяк не схожа на пісню французьку, німецьку чи російську. "Вам у Москві важко буде зберегти стиль і музичність рідної мови, але без цього вашого театру не буде. Я чув багато славетних світових співаків. Але ні в кого не було такої сердечної теплоти, як у Філомени Лопатинської, Соломії Крушельницької, Миколи Карповича Садовського… Якщо ви оце відгадаєте і понесете в Росію – театр народиться. Але для цього треба стати українцем, а не грати українця, захотіти піднести його, а не дражнити хохла, як це роблять заїзджі українські гастролери. Мовляв, є російський театр, якому все можна – і Вахтангова, і Мейєрхольда, і Таїрова, і проби закордонної автури, а є "національні театри", які зобов'язані давати "національну романтику" й усе ті ж осточортілі всім фарси, де українця виставляють на посміховисько… Так діла не буде: або голову на плаху за своє уродзоне, або геть зі сцени!"

---

[16] Штайнер (Штейнер) Рудольф (1861–1925) – антропософ. Прочитані Штайнером лекції (на 1907 рік їх було вже 1780) поширювалися Європою величезними тиражами. Виникають гуртки з вивчення його ідей та моральних постулатів найрізноманітнішого кшталту: від заснованої Карлом Лібкнехтом "Школи для робітників", що об'єднала понад 200 пролетарських гуртків, до теософського товариства в Парижі з окремою "російською" секцією. Особливої популярності набули містеріальні вистави, організовані Штайнером у спеціально зведеному для цієї мети Палаці мистецтв під Мюнхеном. Існує припущення (Меллер, Ігнатович) про участь молодого Курбаса влітку 1913 року у з'їзді антропософів у Мюнхені, де було показано дві "містерії-драми" Р. Штайнера ("Охоронець порога" та "Пробудження душ"). Неодноразово було потім підтверджено, що деякі "мімодрами" з Курбасового вишколу мали саме штайнерівське коріння.

Юнацьке захоплення Штайнером засвідчує нероз'ємність Курбасових ідей з ідеями доби, з ідеями пошуку морального абсолюту, якими були перейняті на початку XX століття європейська поезія, живопис, театр та інші мистецтва. Подальші реальності війни і революцій віддаляли мистецтво України й Росії від моральної елітарності штайнаріанства. Але на пошуках Курбаса вони позначились і пізніше. Через те неправильним було б вважати, що той вплив, який мали на Курбаса німецькі ідеалісти (від Фіхте до Гегеля), а також романтики, філософи й культурологи (від Франциска Ассизького до Сковороди, від Жан-Жака Руссо до Толстого) минув для нього безслідно. Поза сформованою в такий спосіб у свідомості Курбаса ідеєю "цілісної людини", поза моральною тезою про самопізнання й самовдосконалення власного "Я" перетворення, преображення людини й довкілля неможливе. Звичайно, моральні утопії Курбаса розбивались об каміння "революційної доцільності" й більшовицького беззаконня.

Уже стемніло, як пішли до Собору. Курбас сів за фортепіано. Заграв. Звуки, зникаючи десь у високій бані Собору, довго відлунювали, і його музика здавалась таємничо-прекрасною. Кого він грав, не знаю. Може, то була його імпровізація…

Горіли дві лампи. Суворі лики святих – наче оживали і дослухалися до Курбасових мелодій, – скорботних, протестно-палких і пейзажно-ніжних. Може, це були різні автори, – не знаю. Але мені таки здається, що то була Курбасова музика, музика його життя…

Може, йому й справді слід було стати фаховим музикантом? Чарував би слухачів і жив би собі безтурботно… От і Рильський якось сказав мені: "Я був би кращим композитором, ніж поетом. Це лише затаєне бажання, а життєві закони ведуть людину своїми шляхами…"

Раптом він стих. Руки на клавішах… Які ж виразні в нього руки… Голову схилив. Втомився – чи просто повернувся до дійсності після того імпровізованого раювання…

Мовчали й ми. Бо що можна було висловити словами, яких ніколи не добереш у такі хвилини?

Тихенько розійшлись. Відбій цього вечора був о 12-й ночі замість десятої – святковий день, – Курбас, Собор, музика…

Вийшли з храму останніми. Курбас узяв мене за руку:

– Ганнусю, невже ви можете спати в таку загадкову ніч? Ходімо.

Ми пішли вгору на берег Дніпра… Дуга могутньої ріки, зоряний порох летючими іскрами миготів у просторах Всесвіту, тепла Курбасова долоня.

– Ганю, чи часто дивитесь на небо? – запитав.

– Ні, – призналась я.

– А чому?

– Часу немає. Заїдає каламуть.

– Ось! Саме так! Заїдає каламуть. Нам усе ніколи. Ніби те, чим ми щоденно заклопотані, і життя. Треба, треба дивитись у небо! Бо там ми можемо побачити свою душу… Дід мій мріяв зробити з мене священика. А я змолоду марив про астрономію.

Зорі вивчав за Фламаріоном[17]. Лише у Відні я зрозумів, що всі релігії світу – фантастична романтика людства в порі його юності. Потяг до прекрасного, пошук істини… Почав слухати лекції з історії, філософії, багато дума про виникнення світу, про людську природу… І дійшов висновку: наука – річ нестала, постійно міняє свої істини, свої форми… згоджуюся на одному – приходить якийсь Коперник чи Галілей – і все йде в інший бік. Лише мистецтво – явлення вічности. "Vita brevis – ars longa" – геніально." Мої батьки – актори. Вони влили мені вогонь любови до штуки, і я зрадив дідові сподівання. Не вийшло з мене священика. Хоч теології не полишив,

[17] Фламмаріон Камілл (1842–1925) – французький астроном. У бібліотеці Курбаса була його книга "La planete Mars" (1893), фразу з якої він цитує в одній із ранніх публікацій.

правду кажуть – без Бога ні до порога. Мама дуже боялася, що я піду в театр, батьковим шляхом – він був великий актор, але скінчив трагічно, розчарувався у сцені… Десь ви знайдете у Франка, що Степан Янович був першою силою на галицькому театрі – це так. Але що являв собою цей галицький театр? Затиснутий поміж двома імперіями, латаний-перелатаний, генії якого мусили грати в стодолах і клунях…

– Харків – зараз – за вас? – спитала я якомога обережніше.

Курбас задумався.

– За нас. Є величезна сила, яка – за нас. Але її ось уже кілька років поспіль підрізають і послаблюють. Комусь хочеться, щоб нас не було.

– Нас – березільців?

– Нас – українців. Ми їм потрібні лише в малоросійському соусі, як пампушки – з часником під вареники й горілку. Не хочу вас лякати, мабуть, я говорю дикі речі, але я все менше й менше вірю в ті ліки, що їх прописує Україні Москва. Часом від них відгонить отрутою. Ми їм потрібні не як нація, а як хліб та сало… Як глина й пісок для цегли, з якої вони збудують нову всесвітню казарму. Я не політик, але розумію, чому розумних постійно й повсюдно замінюють дурнями. Бо там, нагорі, не хочуть бачити розумніших за себе. А це в перспективі – здичавіння й нова Руїна…

Приблизно такий текст я вже чула – від Татліна…

Раптом Курбас спитав:

– Чи знаєте ви, де Касіопея?

Я не знала, де Касіопея.

– От і я не знаю. А хотілося б дожити до того часу, коли ми знатимемо, ну, може ваші студійці доживуть. Дай Боже… Дай Боже нашому теляті та вовка з'їсти.

Про вовків ми більше не говорили. Навіть на безлюдному Дніпрі це було небезпечно…

Тієї ночі віконце в Курбасовій келії світилося до третіх півнів. Я поцікавилась вранці, чим він був такий зайнятий уночі.

– Знаєте, Ганнусю, я сюди й вирвався на пару день, щоб дещо перечитати. У Харкові не дадуть, щоденка ломить голову. А такі книжки, що взяв із собою, треба читати на свободі. "Вдали от шума городского…"

– Покажете?

– Завтра. Перед від'їздом. Ви мені нагадайте.

Я нагадала. Він уже склав валізу, але розпакував її й витяг дві книжки, більшу й меншу. Більша була – "Вопросы теологии", перший випуск 1907 року, С.-Петербург – з Курбасовим підписом на титулі, яким він мітив усі свої книжки. Друга – так само з підписом – Мих. Ал. Чехов "Путь актера", Akademia, Ленинград, 1928, зовсім ще новенька.

Потім я дістала цю книжку, присвячену пам'яті Олени Блаватської[18], видану за часів її послідовниці Анні Безант[19], переказ статей якої і склав збірку.

Ось зміст цієї книги, який дещо проливає світло на суть Курбасового зацікавлення теософією.

"С Высока свет" – Е. П. Блаватская.

Теософия и новая психология. Лекция 1. Расширенное Сознание. Лекция 2. Механизм Сознания. Лекция 3. Подсознание и Сверхсознание. Е. П. Блаватская.

Необходимость перевоплощения (учение о перевоплощении в связи с современными эволюционными теориями). А. Безант.

Карма. П. Н. Батюшков.

"Культура пятой Арийской Расы" Лекция доктора Штайнера и предисловие Е. П. Блаватской к ней.

Теософия и современная наука.

Искание Бога Анны Безант.

О Символизме.

Противоречит ли теософия христианству? А. Безант.

Христос. А. Безант.

Предверие. Лекция А. Безант. Глава 1. Очищение.

О некоторых затруднения во внутренней жизни. А. Безант.

Сила мысли (по книге А. Безант).

Про М. Чехова він мені сказав:

– Знаєте, Ганю, я дивився Михайла Чехова кілька разів. Спочатку він справив на мене враження, звичайно, гарного актора, але на середньоєвропейському рівні, якщо можна так сказати. Ільїнський у Мейєрхольда, той же Захава[20], наші Крушельницький з Гірняком, не кажучи вже про Бучму в Гіґґінсі – були для мене вищого класу, ніж він. Але поступово я зрозумів, що помиляюсь – в ньому є геній, – попри посередні вистави, в яких його змушено грати. Він людина духу, це відчувається. Хоч увесь їхній театр – поки що не проявлена студія, там нема єдиної владної руки. А перечитав його книжечку – зрозумів, що він не лише говорить про власну систему, він її має для себе, але має, живе нею. Звідси – майже неймовірна акторська техніка! Трагедійного сенсу майстер. Схильний до філософії. І явно захоплювався Штайнером…

Цю книжечку я в нього тоді випросила, він не без жалю віддав, я обіцяла повернути – і не повернула. Так вона й залишилась у мене, як пам'ять про Леся Курбаса. І про Михайла Чехова, який і в мене так само у великому фаворі. Шкода, таких книг не читав Бучма – це б його розтривожило, і він не перейшов

---

[18] Блаватська Олена (1831–1891) – письменниця й теософ. У бібліотеці Курбаса було кілька її робіт, у тому числі "Вопросы теософии" (Санкт-Петербург, 1907, выпуск 1-й) з її лекціями про "надсвідомість". Ця книга зараз у моїй бібліотеці.

[19] Безант Анні (1847–1933) – теософ, письменниця, борець за незалежність Ірландії та Індії. Її твори так само були в бібліотеці Курбаса.

[20] Захава Борис (1896–1976) – режисер, актор, довголітній керівник Театрального училища ім. Б. Щукіна у Москві.

би з висот свого таланту до корнійчуківського гнатоюрівства, царство їм усім небесне…

Лесь Танюк передав мені виписку з лекції свого вчителя Мар'яна Крушельницького від 18 травня 1959 року. Наведу її повністю – тут для мене йдеться про спадкоємність найвищих театральних ідей. Втім, висновок зробите самі.

М. Крушельницький:

– Мені зрозумілий той акцент, який роблять сьогодні на Михайлові Чехові. Я його бачив і вважаю за феномена. Досі важко збагнути, як він міг так гарно грати Гамлета з таким хрипким і маленьким голоском, інші найскладніші драматичні ролі. Певний час про нього писали і говорили мало, переважно – лайливо, він проходив по категорії "зрадник", "емігрант" – як Грановський[21], як Блавацький[22] і Гірняк[23]… Між тим, це був крупний митець, схильний до офілософлення театру. Для мене він цікавий насамперед тим, що йшов не в руслі тих напрямків, які прокладали з одного боку Станіславський, з іншого – Мейєрхольд. Він ішов третім шляхом, і сказав би я, цей третій шлях був ближчий до методики Леся Курбаса, до школи "Березоля"… Перш за все тому, що Чехов віддавав перевагу розвиткові психологічної акторської техніки через увагу до сценічного інстинкту, до інтуїції митця. До того, що сидить у нас в крові, у генах, у пам'яті. Але це не мало нічого спільного з тією грою "нутром", яку так люблять сьогодні в українському театрі. "Нутро" Михайла Чехова в усіх його характерах-образах було освітлене м'яким і приємним інтелектом. Він увесь світився на сцені! Духовний зміст творення ним образу завжди вселяв у глядача захват і подив – як можна так філігранно все знати, все відчувати й так відточити у подачі? Головне диво було в тій легкості, з якою цей блискучий актор імпровізував найскладніші речі. Він належав до тих щасливих художників, які п'яніють від близькості з глядачем, як від коханої жінки, – "минута – и стихи свободно потекут!.." Він написав кілька оригінальних книг, одна з них – німецькою – потрапила до мене:

---

[21] Грановський Олексій (Аврахам Азар) (1890–1937) – режисер, розпочинав у Макса Рейнгардта в Мюнхені, 1919 року заснував у Петрограді Єврейську Студію, яка в 1925 році стала ГОСЕТом. Серед його учнів – Міхоелс, Зускін. 1928 року, виїхавши на гастролі в Берлін, не повернувся в СРСР, після чого його ім'я було викреслене з усіх радянських словників і театральних видань.

[22] Блавацький Володимир (1900–1953) – український актор і режисер, працював у різних театрах Галичини, керівник театру "Заграва" (1933–1938), як директор і мистецький керівник очолював Львівський Оперний Театр (ЛОТ) (1941–1944), помер в еміграції. Був запрошений Курбасом до "Березоля" 1927 р. перед репетиціями "Войцека", але вистава не відбулась, і їхня співпраця на цьому припинилась. Перший виконавець ролі Гамлета на сцені українського театру. Прапрем'єра відбулася у ЛОТі 1943 р. Режисер-постановник вистави – Йосип Гірняк.

[23] Гірняк Йосип (1895–1989) – один з найталановитіших акторів школи Леся Курбаса, був репресований, помер у США. Другу половину життя присвятив пам'яті Леся Курбаса (статті, виступи в пресі й по радіо, видання записаних Богданом Бойчуком фундаментальних "Споминів" – до речі, досі не перевиданих в Україні!). Збереглось його листування з пані Орисею Стешенко – я публікую їхню чисельну епістолярію у своїх "Щоденниках без купюр".

про роботу актора над собою. Це унікальне явище, щоб актор міг так оформити теорію своєї творчості, свого підготовчого процесу, як це зробив М. Чехов. Там чимало ідеалістичного, але в природі акторської праці матеріалістичне в його примітивному розумінні не конче виражає все: тут є сила непізнаних таємниць, як непізнані досі сугестія, гіпноз тощо. Для Чехова виплекане у фантазії фантастичне живе реальним життям. Він закликав до свободи сценічної творчості, до звільнення від заданості, коли актор силкується будь-що вигадати собі те-то й те-то, нав'язати собі якесь рішення, просто заради того, щоб виконати певні ідеологічні настанови. Образ мусить "получитись"! його не можна запрограмувати як дитину – кого бажаєте – хлопчика? чи дівчинку? Добре, зайдіть через 276 днів – буде вам хлопчик. Михайло Чехов закликав – спочатку народити роль в уяві! Повністю, відчути, в цілому й оформити її у внутрішні дії, а вже потім знайти шляхи перенесення цього духовного ескізу на сценічний папір. Виховувати можна тільки вміння переносити. Себто здатність до фізичного втілення вже існуючих в уяві елементів. Мало хто помічає, що головна недосконалість акторського фаху в тому, що нафантазуєш одне, а перенесеться – інше: шлях змінює остаточний наслідок, або – засоби змінюють мету. М. Чехов знав таємницю такої "неточності".

Курбас говорив про Михайла Чехова як про актора-поета, у творчості якого поєдналося відчуття деформації нового мистецтва з вольовим прагненням до гармонії мистецької імперії. Він мав рацію.

Творчість і значення Чехова обумовлені логічно й послідовно тим, що уявляли з себе наші 20-ті 30-ті роки, коли влада намагалася примітивно підпорядкувати всі художні завдання утилітарній "злобі дня". В цьому сенсі Чехов був "штатський чоловік"; це й стало однією з причин його неповернення з Німеччини. Ясно, лишись він тут, його спіткала б доля Мейєрхольда, Таїрова, Курбаса, Ахметелі, Міхоелса чи Зускіна. Але за кордоном він не міг себе належно виявляти. Цей крок став першим кроком його великої трагедії…

Головний принцип він узяв з Штайнера – "не те, що існує, спричинює до творчості, а те, що може існувати", тобто не справжнє, але можливе! Здорово?! Словом, домовимось, що Лесь (жест у мій бік) зайде до мене, і я передам йому на тиждень-другий книгу Чехова… В рукописі… І ви її самостійно проробите… Відповідальний – повторюю – товариш Танюк. Домовилися?"

Але перед тим ще був Курбасів вишкіл. Він ще чотири години провів з моїми студійцями і викладачами – вони показували йому свої етюди, він їх розпитував, робив зауваження, просив показати знов. Задавав власні етюди на імпровізацію, індивідуальні й групові – в цьому не було якогось виняткового характеру, студійці мої щойно вчилися ходити, слово на сцені давалося їм важко – але про ті вправи з Курбасом ми говорили потім з ними довго; його неодмінним проханням до них було, аби вони грали "від себе", не накидаючи собі жодних характерів і характерностей. Про двох студійок Лесь Степанович мені потім сказав, що з ними діла не буде – і не помилився; уже після нового року ми

їх відрахували. Він мав чуття на театральне обдарування: власне, говорив він тоді багато чого, і йшлося не так про сюжет етюда чи сценки, а власне про душу виконавця, якщо можна так сказати, про достовірність сценічного буття – про те, що Станіславський потім назвав "я в запропонованих обставинах"…

По обіді, коли верталися з Дніпра, Курбас спитав:

– А все ж таки, Ганнусю, розкажіть, як вам вдалося – в Москві? Як це все сталося?

Як це сталося? Я розповіла йому, як усе почалося.

Як я вже казала, я вперше побачила Курбаса 1921 року в муздрамінституті імені Лисенка, де слухала його лекції, були вони маломовні, але глибокі думкою. Не нав'язуючи власних переконань, він привчав студентів мислити самостійно, не спираючись бездумно на авторитети, – треба самому докопатись до всього, пережити серцем. Ми не знаємо могутності психічних сил людини, – казав він нам, – вони затаєні десь углибині – і справа актора виявити ці сили. Театр і є спроба оволодіти тим, чим обдарувала нас природа, не розкриваючи перед нами своїх таємниць – театр підказує людині причини й наслідки певних дій і вчинків, проводячи людину через випробовування умовною реальністю – для пізнання реальності безумовної.

Ось записана мною в ті часи його фраза:

"Геній – фанатик у роботі. Це людина, котра ясно бачить конечну мету своєї ідеї і йде до неї навіть крізь тортури. Штука в тому, що вона й не вважає це тортурами – настільки потужний в ній гарт осягнення мети. Жертовницьке життя – норма генія. Наша з вами мета – знайти засоби виразу й творення рідної культури, заваленої хламом чужих впливів і силувань, відкопати закопану Україну, знаки якої є у вас в крові й ваших генах. Але це небезпечна археологія, і ви самі добре розумієте, чому. Йдеться не про систему зовнішніх рис України (натуралізм), а про прикмети її новітньої суті – ось куди має бути спрямований наш мистецький фанатизм".

З іншої лекції:

"Нам з вами треба стати культурними й освіченими майстрами, щоб вивести наше відстале – завдяки історичним умовам – мистецтво на височінь, поставити його в ряд з першокласними європейським театрами. Та й, скажу я вам, і ці театри для нас – не межа, лише тимчасовий орієнтир: отак, як Київська Русь була колись цивілізаційним центром Європи – за часів, коли на місці Парижа була ще манюня Лютеція, а король не знав розпису і міг ставити лише хрестика – Анна навчила його письма, – так і ми мусимо дати найвищі світові зразки театрального майстерства…"

Він заохочував нас до музеїв і виставок, ми ходили на всіх гастролерів, слухали поетів і брали участь у диспутах; для нашої освіти Курбас не шкодував найкращих книжок зі своєї бібліотеки. Коли до Москви приїхав Сандро Моїссі[24],

[24] Моїссі Сандро (1880–1935) – німецький актор албанського походження. З 1904 року працює з Рейнгардтом. Курбас бачив Моїссі у виставах Бургтеатру і зустрічався з ним під час приїзду останнього до СРСР (1924 чи 1925 р. Спогади Г. Бегічевої та Єл. Магат).

Курбас домігся поїздки чи не цілого факультету до Москви. Окремо посилав він до Москви нас – Дубовика[25], Бегічеву, Діхтяренка й Міхневича на десять днів у найкращі театри Москви, а потім на п'ятиденку до Петербурга (зима 1923).

Тоді ми вперше побачили "Синю птицю" й "Весілля Фігаро" у МХТ, "Принцесу Турандот" у театрі Вахтангова. Бачили "Потоп" Бергера у поставі Сулержицького[26], де Фрезера грав Михайло Чехов, і його ж Калеба у "Цвіркуні на пічці". Ходили в Малий Театр; бачили Міхоелса та Зускіна[27]. Моїссі я бачила і в "Макбеті" і в "Гамлеті"… За пластикою Моїссі був чистий Курбас, він нас вразив і в "Гайдамаках", і в репетиційних показах…

Особливе враження справила на мене вистава Вахтангова в театрі "Габіма" "Гадібук". Дев'яносто відсотків глядачів не знали древньоєврейської мови – але гра, але люди на сцені – вражали. Так я усвідомила, що найголовніша в театрі мова – це мова акторської майстерності.

Після Москви ми досконально переповідали Курбасові і студентам свої враження. Він уважно слухав: "Мої симпатії на боці Вахтангова, його метода мені найближча. Метода яскравої театральності й сценічної метафори. Це театр близький до методи образного перетворення".

І ще сказав:

– У Москві небагато євреїв, а мають аж два театри. А українців в столиці півтора мільйона – і що ж? Просвіщають їх Гаркуни-Задунайські. Ні, Москві потрібен – не для нас, для них самих – культурний український театр. Я гадаю, там мав би бути і грузинський театр, і вірменський – це ж не "лапотная Русь", а столиця союзних республік. Хоча про що ми говоримо!..

Отоді й закарбувалося на серці – оце: "…та про що ми говоримо!.." Мовляв, нездалі ми до істинного діла, навіть власного театру в Москві не можемо створити.

І я вирішила: буде в Москві Український театр! Імені Леся Курбаса!

Відбувши стажування в "Березолі", я приїхала до Москви і переконалась – про Курбаса, про "Березіль" там знали. І не лише з офіційних рецензій, яких було негусто.

Ми знали, що Скрипник двічі розмовляв з Курбасом про гастролі "Березоля" в Москві – він переконував режисера: харків'янам є що показати, так вважають найвидатніші російські режисери й критики. Але Курбас усе відкладав гастролі до Москви, пояснюючи, що треба довести "Березіль" до кондиції, мати в репертуарі два-три шедеври (так висловився тоді Курбас!!).

З українською культурою москвичі знайомились за аматорськими виставами трупи Олексієнка, де ставились старі водевілі з гопаком та чаркою. Це була профанація української театральної ідеї.

Але московські міщани радо сприймали це за норму. Курбаса таке ображало.

---

[25] Дубовик Лесь (Леонтій) (1902–1952) – актор, режисер театру Курбаса.

[26] Сулержицький Леопольд (1872–1916) – режисер, художник, літератор, театральний діяч, засновник "Студії Сулержицького", помічник і колега К. Станіславського.

[27] Зускін Веніамін (1899–1952) – актор ГОСЕТ, розстріляний.

З властивою молодості відвагою я пішла до Станіславського в Леонтієвський провулок. Додому – в театрі побачення не домоглась. Прийняв він мене привітно й ласкаво, уважно й терпляче вислухав. Відповів, що, звичайно, в Москві не знають по-справжньому української культури.

– Я это и о себе. Знаю и читал Сковороду, люблю Тараса Шевченко, видел Садовского и Заньковецкую – великолепные мастера! Я очень ценю талантливый украинский народ, люблю ваши степи, до сих пор почему-то обидно именуемые тут Малороссией, люблю вашу историю, люблю выдающегося украинца Гоголя, который утер многим нос, показав нам наши мертвые души… Об украинском характере много слыхал от Сулержицкого, без которого не было бы Художественного. Кстати, в нашей труппе много выходцев из Украины, это актеры легкой возбудимости, отзывчивой души – именно то, что надо подлинному театру.

Завершив тим, що радий моєму несподіваному візитові і хоче знати мету мого приходу.

Як тільки-но відкрила рота, щоб сказати про Студію, як він раптом – те, від чого мені забило дух:

– Вы тут, барышня, осторожно произнесли слово "Курбас". А ведь я о нем знаю. Слышал только хорошее. Ну и читал тоже. Произнесли осторожно – а могли бы посмелее. Если бы знали, как восторженно говорил мне о Курбасе Анатолий Васильевич Луначарский! А его вкусу можно доверять. Да он ведь и земляк ваш, тоже украинец.

Тут я вже зовсім осміліла і випалила:

– Константин Сергеевич, помогите нам открыть в Москве украинский театр-студию! А Леся Степановича Курбаса мы уговорим быть нашим шефом.

– Вы с ним знакомы?

– Я его ученица. Я была лаборантом в его режиссерском штабе.

Станіславський уважно подивився на мене. Підвівся зі стільця.

– Гм… А почему бы и нет?

Кинулась йому на шию. Він по-дитячому зніяковів, мило взяв мене за плечі й повів до їдальні пити чай.

Марія Петрівна, дружина, дочка і сам Станіславський радились, як мені допомогти.

– Надо найти покровителей… Меценатов уже нет – отменили. Создать в Москве общество друзей украинского театра. Сочинить устав… Но прежде всего следует найти опытного организатора, который бы отлично ладил со всеми и был вхож в инстанции…

Тут, за родинним столом посивілого патріарха мистецтва, справу було вирішено. Костянтин Сергійович зателефонував Луначарському.

– Анатолий Васильевич, хочу вам напомнить наш разгавор о Курбасе. К вам сейчас придет одна красивая украиночка… У нее преинтереснейшая идея. Она сама вам расскажет.

До Луначарського летіла як на крилах. Чекати не примусив. Прізвище Курбаса було найкращою перепусткою. Радо й зацікавлено побалакав. Порадив

досвідченого організатора, який свого часу організовував театр Вахтангова, Н. О. Тураїва[28].

Діло пішло. Від Луначарського до Р. Пельше[29], до Ф. Н. Петрова[30], до Стучки[31], до Мейєрхольда, до Татліна, якого знала ще по Києву. До Цурюпи, якого добре знав Тураїв. До Бубнова[32]. І – диво дивне! – всі були за "український театр в Москві"!

Знайшли й "покровителів" – ними стало правління українського клубу в Москві. 27 січня 1928 року провели перше організаційне зібрання, на якому заступник наркома освіти Приходько зробив доповідь про необхідність створення в Москві культурного українського театру для московських українців.

Отак моя божевільна на перший погляд ідея знайшла підтримку – либонь була на часі.

Ми створили "Товариство друзів українського театру в Москві". Виробили й затвердили статут. Навіть домоглися грошей на утримання студії. Бубнов відпустив двадцять тисяч карбованців на рік.

До складу товариства увійшли: А. Луначарський, К. Станіславський, Р. Пельше, Ф. Петров, В. Поляков (член президії ВУЦВИКу), Юрій Славінський[33] (голова профспілок ЦК), В. Пакогон (раднарком СРСР), Петровський[34], Гринько[35], Ф. Конор, П. Тичина, Курбас, Б. Чирков[36] та інші.

Постпред С. Янський поїхав до Скрипника й повернувся з першим "збоєм" – Студію нарекли не іменем Курбаса, як ми хотіли, а іменем Скрипника. Це нас не розхолодило. Це навіть підвищувало наш статус. Надрукували афішу про прийом до Студії. Для бажаючих з інших міст організували гуртожиток у невеличкому особняку П'ятницький, число сім…

Художнім керівником запросили Валерія Інкіжинова, який перед тим поставив у "Березолі" "Седі" і "Мікадо" і вів курс режисури.

---

[28] Тураїв Н. О. – театральний адміністратор з когорти так званих "червоних директорів".

[29] Пельше Роберт (1880–1950) – літературознавець і театральний критик. 1924 року керував Художнім Відділом Головполітпросвіти при Наркоматі освіти СРСР, один із критиків "лівого театру".

[30] Петров Федір (1876–1973) – старий більшовик, який перманентно тримався усіх радянських вождів – від Леніна до Брежнєва, або, як жартували, "від Ілліча до Ілліча", двічі Герой Соціалістичної праці. У ті роки наглядав за виданням Енциклопедії та за Наркомпросом.

[31] Стучка Петро (1865–1932) – політичний діяч, один із засновників латиської компартії, правник.

[32] Бубнов Андрій (1984–1938) – неортодоксальний партійний діяч, розстріляний.

[33] Славінський Юрій – перший голова ЦК РАБИС (до 1929 року).

[34] Петровський Григорій (1878–1933) – партійний діяч, Голова Президії ЦВК СРСР від України.

[35] Гринько Григорій (1890–1938) – нарком освіти, голова Держплану України. Розстріляний.

[36] Чирков Борис (1901–1982) – кіноактор.

Директор Тураїв їздив у Харків до Курбаса, який погодився стати нашим мистецьким шефом. Станіславський і Мейєрхольд (біомеханіка – Ірина Хольд[37], акробатика – Маков) виділили для студії своїх педагогів по техніці тіла: рух, жест, голос. Навчальні зайняття почали в Українському клубі, де нам виділили окремі кімнати. У березні Інкіжинов запросив Мейєрхольда, була цікава загальна розмова, з якої ми дізналися, що Мейєрхольд запрошував Курбаса ставити у них "Джіммі Гіґґінса", і Курбас не дав згоди.

– Я був у нього на виставах – і в Києві ще, і потім у Москві: типовий експресіоніст. Якщо прибрати деякі "але", він дуже вплинув на театральний поступ.

– "Але" – якого плану?

– Як би вам пояснити… Він надто часто доводить, що він більшовик. І це не запал юнацтва, він у партію вступив вже після п'ятдесяти, якщо не помиляюсь. Розумний чоловік, але не тямить, що художник – партія – антиномії. До якої партії належав Бетховен? Чи той же Шевченко? Вони самі були партія… А тут партія нерідко бере його в обценьки – ухилився, не так зрозумів злобу дня, нагорі вирішили одне, а ти мудруєш про інше. Самою природою свого обдарування він – стримить до волі, до свободи, вважаючи себе арійцем в режисурі, якому дозволено кпити з інших, неарійців. Він мені на повному серйозі розповідав після однієї вистави, що в Москві проти нього змова, яку очолив Таїров, і Таїров хоче його вбити. Це нормальна реакція на конкурента? Тож бо… Втім, жінка Гната Петровича Юри застерігала від мене Мар'яненка, – мовляв, Курбасові актори хочуть вбити Гната Юру, із задрості до його успіху у публіки. Мар'яненко прибіг схвильований: "Це треба зупинити!" "Що зупинити?" – питаю. "Та підготовку вбивства, це ж не театр, тут кров натуральна". Ледве його, довірливого, заспокоїв, що це ахінея, наснилося горопашній Рубчаківні, Ольга Іванівна пішла не в батьків, старий Рубчак був скеля і мудрець…

Та повернусь до дня останнього, до 5-го червня, до нашого Ржищева.

Урочисто зійшлися студійці в клубі. Було сонячно й святково. Курбас прийшов останній – сорочка наопаш, брилик у руці. Передивився мімодрами учнів – приблизно те, чого він навчав нас в інституті, а потім в "Березолі". Вправи на увагу. На розвиток уяви. Дехто показав вправи на фіксацію. Кинув оком на наші схеми записів мізансцени.

Після конкретних зауваг, повторів і, я б сказала, сердечного знайомства зі студійцями (він умів задавати несподівані запитання, відповіді на які розкривали вдачу студійця) – висновки. Я записала через п'яте на десяте.

– Ядро для створення театру у вас є. Любов до мистецтва теж є, бажання праці – є. Якщо вас не роз'їсть скепсис і практицизм – будете майстрами. Бійтесь духовного ожиріння – на салі мистецького пирога не спечеш.

– Про систему не говоритиму, її власне, у сформульованому вигляді нема. Дещо Ганна Олексіївна може взяти з протоколів станції фіксації та систематиза-

[37] Хольд (Мейєрхольд) Ірина (1905–1981) – театральна діячка, дочка В. Мейєрхольда і дружина актора В. Меркур'єва.

ції досвіду МОБу. Правда, треба зробити поправку на те, що там забагато ідеології, тобто злоби дня, – нам тоді здавалось, що без ставки на сучасне, революційне, нове – не обійдешся. Сьогодні, по десяти з гаком роках по революції, я б зробив поправку: ми ставили не на абстрактну революцію в дусі Троцького, а на конкретну українську революцію. А це – небо і земля; національна революція відроджує духовні сили поневоленої нації, а революція інтернаціональна – їх знищує, плануючи уселюдський кооператив на паях, – хто скільки паїв відкусить, стільки і його. А проте в тих протоколах є багато слушного саме в плані естетики театрального дійства, у плані акторського вишколу. Руки не доходять переглянути усе те й відредагувати – ближче до мистецького начала, без гонитви за конкретикою ідеології. Якщо ж говорити про кляси, то ми з вами є представниками кляси мистецтва – це зовсім не в тій площині, що пишуть про робітників і селян, про прошарок інтелігенції: інтелігенція – не прошарок, а основний шар земного плоду, насіння. Знищуючи цей чорнозем – держава підрізає себе під корінь. Є щось вкрай небезпечне в тому, що дурням дають більше влади, ніж розумним. Та я іншої думки: якщо розумні не хочуть ходити під дурнями, вони мусили б це якось дати дурням знати. Ми поставили про таке "Народного Малахія" – ґвалт, буча, скандали, політичні ексцеси! Але "Березіль" твердо стоїть на платформі розумних, у цьому й ваше майбутнє, якщо ви зрозумієте до кінця те, що я кажу…

Було в його виступі і про суто сценічні речі – скажімо, дуже цікаво говорив він про ритм як про фактуру вистави, як про певну категорію фактури. Прозвучала і його дефініція акторської майстерності "актор є людина, яка вміє тривати в наміченому уявою ритмові", тобто перевтілення не через зовнішню подобу, а через знаходження і відчуття певного ритму-явища, людського пережиття, взаємин на сцені тощо.

– Актор – це своєрідне активне, наступальне і мисляче начало, воля до перетворення. Від "акт" – дія. Тобто чинник насамперед діяльний, самокерований.

– Неактор – істота без здатності перевтілення, тобто форма, адекватна самій собі – залізо, камінь, дерево, шовк, світло. Не повний стан матеріалу, а тільки сировина, тобто людина у своїй незавершеності, бо істинність людини – у здатності до пережиття нею інших станів, інших життів: що більше таких перевтілень людина матиме, то більше вона актор, тобто митець. Не актором є все видиме, аж до моря і степу, але все це може бути матеріалом театру, бо актор може стати і перетворенням моря чи степу, – на свій лад…

Говорив Курбас і про амплуа, на якому не слід зациклюватись, бо актор може тридцять років здаватися бездарним, а на тридцять перший прорізатися як герой, тобто знайти своє істинне амплуа.

Курбас розповів, що одного разу Іван Олександрович Мар'яненко, якого він дуже шанує, актор могутнього жару і сповнений бажання навіть у зрілі роки вчитись і оволодівати нашою системою, запитав його, чи не є механізація фактури згубна для актора, бо вона робить з актора якогось смоктунчика нових ідей – без опертя на його душевну самовитість? Курбас сказав, що йому дуже сподобався цей мар'яненківський вислів про самовитість актора, але він тоді

пояснив Мар'яненкові, що механізація фактури в розумінні іншої акторської школи є застереження актора від несамовитості чуттєвого виразу; іншими словами, актор не має розчинятися в ролі, він все одно повинен відчувати, де є він сам, а де є матеріал, яким він користується, творячи таку-то фактуру. Саме це дає поштовх до найризикованіших рішень. Я нагадав Мар'яненкові, що козачок у тій сцені з "Гайдамаків", де Гонта ховає своїх дітей, народився саме зсередини актора, якому на пробі раптом чомусь мугикалося перед монологом Гонти щось на кшталт козачка. "Ми лише підхопили те, що народилося поза нами, через відсторонення від реальності, тобто через механізацію фактури – і вийшло рішення цілком нетрадиційне, двосічне". Механізація фактури – це просто безконечно досконаліша форма, досконалий принцип впливу на глядача, а ніж звичний раніше Мар'яненкові давній метод гри переживання, гри нутром, гри, що виходить виключно від інтуїтивності, навіть найденої випадковості.

Тут наша гостра на язик куховарка й заразом чи не найзавзятіша студійка Олеся, як їй здалося, "підрізала" Леся Степановича:

– Але ж ви щойно самі визнали, що веселий козачок у сцені поховання дітей Гонти був наслідком "раптово знайденої випадковості"?

– Молодець! "Запитаннями Кума заплутаю – не втече!" Ні, моя дитинко, тут нема суперечності. Поясню простіше. Коли ви на сцені абсолютно віддаєтесь нутру, як тільки почуття у вас бере верх і ви перестаєте себе контролювати, – ви втрачаєте зв'язок з глядачем, перестаєте розуміти, **як** саме ви на нього впливаєте, **що** він відчуває від вашої гри. Коли я робив роль, граючи не своє переживання, а своє уявлення, коли я цю стадію роботи перейшов – усе стало на своє місце. Імпровізації ж під час репетиції – кисень, без якого проба неможлива. Тобто ми говоримо про різне, в різних регістрах. Ви мене розумієте?

Не думаю, щоб усі розуміли. У виступах Курбаса головними були не слова, а радше жести, вираз очей, інтонація, яка часто суперечила змістові сказаного, надавала йому іншої тональності, через те записи його промов здебільшого неадекватні. Я потім опрацьовувала його "протоколи" – на жаль, він їх так і не відредагував, йому було не до закріплення власних постулатів; живе життя завжди виявлялося важливішим за вчорашні знахідки й помилки.

Сам Курбас не дуже любив слово "система" стосовно свого власного досвіду. Та й вдома у Станіславського, коли я до нього прийшла, я не вживала цього терміна, десь уже просочилося перед тим у пресі, а може на якомусь диспуті, що ще 1924 року, коли кожен режисер пошикував цим терміном, Станіславський занотував для себе: "Отречься от своих учеников, сделавших математику из системы". Чи щось у такому дусі. Курбас теж боявся одерев'яніння термінів, перетворення пошуковства на карбування постулатів – він був антидогматик по суті, вічний блукалець у світі нового…

Пригадую, Курбас у цьому сенсі висловив пієтет перед Вахтанговим, якого не встигли законсервувати, "хоч і пробують"…

Мене це потішило – бо і мої симпатії були на боці цього великого майстра, а доля склалася так, що я мешкала в колишньому кабінеті Вахтангова у так званій "мансуровській студії".

Ось ще деякі фрагменти його висловів – уже в записах моїх студійців, хто що встиг:

– Не забувайте про закон мотивації вчинків – будь-яка алогічність має свою приховану логіку, для кожного вчинку треба знайти внутрішній "ікт" – розрив ядра, мікроспалах, з якого потім і народжується преображення.

– Перетворити духовно рожденний в уяві образ не у звичайну реальність, а у реальність театру. Знайти для цього знаки чи символи, які геніально вміли знаходити Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Рубльов, Сковорода. Геніальне життя – як комбінація цих символів.

– Віддасте 75 % студії – будете талановиті. А всі сто – геніальні, одержимі як кажуть на Сході, якими були Гомер, Руставелі, Шевченко, Шиллер, Франко, Леся… При цьому не забувайте, що норма реальної віддачі пересічної людини 5–10%. Через те й маємо такий театр, таку культуру, таку державу.

– Що таке культурна людина? Це людина, яка поставила себе в певні етичні рамки, обмежила свої егоїстичні бажання, людина самовиховання й самопізнання. Найперший чин – пізнати в собі родове, правічне – те, частину якого ми іменуємо сьогодні національним. Людина, яка має клопіт і ризик існувати поза культурою – це ще не людина, я про культуру в найширшому цивілізаційному сенсі – знання, пережиття, Бог, природа, пошук невідомого, мандри розуму, талант любові й негідь до мсти.

– Ви входите у щасливу державу – театр, який гармонійно поєднує всі мистецтва. Не забувайте, що справді "весь світ – театр, і люди в нім – актори" і не лякайтесь цього, бо найголовніше – як це зрозуміти.

– Людина стремить у безсмертя, а мистецтво і є безсмертя. Віки змели десятки й сотні найпотужніших колись народів і держав – а їхні мистецькі творіння збереглися до нашого часу. У творенні вічних цінностей і є призначення людини.

– Людство багато потерпає від недотеп. Недотепи бачать вихід з перманентних криз, які переживає людство, у заборонах. Не можна нічого ніколи забороняти – я про мистецтво: в кожному прояві є свій геній і свій ґандж. Декаданс, імпресіонізм, футуризм, кубізм, експресіонізм, дадаїзм, акмеїзм – не можна нічого відкидати і заперечувати апріорі.

Людство має через все це перейти, інакше воно приречене на буркотливе старіння. Сучасний театр у деяких своїх вимірах стає бурмакою – не потрапте в цей капкан.

– Ще на світанку наших потуг у нас народилось чудове гасло: "В театрі не сміє бути стоячої води! Скептиків – у шию!" Напишіть це гасло на своїх прапорах!

І, прощаючись, закінчив своїм незмінним, таким рідним, теплим:

– Доброї роботи!

Випроводжали дорогого гостя увечері; сіли на два дуби і повливали до Ржищева. Співали свій студійний марш – музику написав друг нашої студії і товариш Курбаса Глієр. На пристані вишикувались і пропустили Леся Степановича як на параді.

А коли пливли, він зауважив мені, що нам слід подбати про мову студійців, дуже вона збіднена, функціональна.

– Давайте їм, Ганю, більше поезії, вони мають відчути смак української мови, спілкуватися нею в побуті, а не лише на сцені, творити нею, писати про неї реферати, конспектувати прозу; я вам пришлю кілька словників, у нас уже є…

І друга тема – преображення. Хтось із студійців запитав: "Що таке перетворення?" Він з поспіхом відповів: "Ну от… На цьому мене всі намагаються піймати… Але це те, що ви зрозумієте лише на вершині свого мистецтва. Перетворення – це преображення, тіло переходить у дух. Життєвий факт підноситься до рівня суспільної необхідності, набуває перетвореної форми. Перетворення – творча знахідка, осяяння, відкриття – народження символу, метафоризація брутальної реальності. Ну, та це вам ще зарано, то вже вища алгебра культури, а ви ще й звичайної математики не осягнули".

Не знаю, як там хто вважає, а для нас ця зустріч стала преображенням самих студійців, вони ніби почули від Курбаса вступну лекцію перед тим, як розчинити для себе браму мистецтва.

Я та ще двійко педагогів поїхала з Курбасом до Канева на могилу Шевченка, якого Курбас усім серцем любив і повторював, що він досі не відкритий, бо замацаний брудними руками й зведений в кращому разі до образу страдницького дядька в кожусі – "для простонародья"; тоді як це геній світового масшабу, рівня Шекспіра, Данте й Ґете…

Все здавалося якнайкращим, все віщувало добро, якби не випадок, який засмутив Курбаса. В Каневі біля Тарасової могили до нього підійшов юродивий, який, як переконували тутешні, "передрікав долю". Курбас дав йому п'ять карбованців, щоб купив собі чоботи – той був босий. А дурник йому сказав:

– Не хочу твоїх грошей. Сховай їх. Ти сам бідний будеш і босий помреш. Не бався у церкві – бо згинеш у монастирі.

Я хотіла Курбаса розрадити, – не звертайте, мовляв, уваги, він і нашим студійцям, коли ми сюди приїздили, пророкує, що розлетимося як білі птиці; але хмарина смутку залягла йому на серці.

Між тим, так воно і сталося. Коли Курбаса посадили на Соловках в ізолятор, з нього зняли ще справні чоботи, і він так і справді загинув – босий. І так само в монастирі – Соловецькому…

Про Канів можна писати окрему статтю. Там тоді ще не було пам'ятника, височів білий хрест на могилі. Курбас довго стояв біля нього – мовчки. Недалеко від могили була проста хата, вбрана рушниками. На столі лежала книга з записами відвідувачів. Нам показали запис Івана Франка, Лесі Українки… Курбас написав декілька слів, глибоко змістовних, зараз точно не пригадаю. Ходили на могилу Ликери Полусмакової, яку недалеко від могили Шевченка поховав[38]… Він розповів нам, як довго проганяв Ликеру, але потім пожалів її і поховав – уже

[38] Ганна Олексіївна забула прізвище сторожа. Це Іван Яблонський, який помер лише в 1933 році. Ликера Полусмакова померла 1917 року. Її поховали на Канівській горі, але не на Чернечій.

старенькою. Ця трагічна любов дуже схвилювала Олександра Степановича – "за життя б йому пізнати принаймні частину тієї любові – мертвому нічого не треба!"

Врізалась у пам'ять ще одна зронена Курбасом фраза:

– Але ж Господи, як він мало прожив – сорок сім років! Маю в запасі принаймні шість…

Розстріляли Курбаса у рік його п'ятдесятиріччя. Потім вигадували, навіть у фальшивій довідці Валі, що вмер він своєю смертю десь уже за німців, 1942. Ні вона, ні я в це не вірили…

Після від'їзду Курбаса студійців як підмінили. Працювали з запалом, на одне завдання приносили три або й п'ять етюдів. Стали більше читати, десятки запитань. Ми тричі виїздили усім складом на полігон, де командиром частини був капітан Говоров, – нині маршал. Одержали від нього подяку й обіцянку дружби в Москві. Двічі давали концерти в сільських клубах. Була низка цікавенних диспутів – усе йшло до самостановлення й самостояння.

У Москві

Наприкінці вересня Студія повернулася до Москви, натхненні Курбасом діти зробили гарні мімодрами на фізичну фіксацію – перша ступінь акторської школи. Свої роботи показали Художній Раді, художньому керівникові Інкіжинову. Мали високі оцінки. Все йшло якнайкраще. За наміченим трьохрічним планом вишколу та ще й в умовах столичної конкуренції Студія могла вирости в цікавий театр.

Одержали помешкання для проб – колишній театр "Летючої миші" – Гнєздниковський провулок. Почали готувати фрагменти з "Гайдамаків" та з Лесі Українки. Створили власну хорову капелу. Запросили туди Голованова[39], Глієра. Студійцям підвищили стипендії. Добре відремонтували гуртожиток. Ох, як же добре марилось – про будуччину нашої справи!

Але раптом грянув грім. Почалося з подачі плану майбутнього репертуару:

"Гайдамаки" за Курбасом;

"Лісова пісня" Лесі Українки;

"Запорожець за Дунаєм";

"Наталка Полтавка" (був хор і всі актори – співучі);

"Принцеса Турандот";

"Театр Клари Газуль";

"Хулій Хурина" Миколи Куліша.

При цьому "Хулія Хурину" брався ставити в ексцентрично-музичному ключі сам Інкіжинов, віддаючи на мене українську класику й хори. На "Принцесу Турандот" претендував Борис Балабан, один з найвиразніших у курбасівському вишколі ексцентрик і штукар. Ідею "Театру Клари Газуль" підкинув Фавст Лопатинський, під час одного із своїх приїздів із кіногрупою – у нас був постійний зв'язок з Україною, живий і швидкий. На читку "Хулія Хурини" обіцяв приїхати

[39] Голованов Микола (1891–1953) – диригент, композитор.

Микола Гурович власною персоною, була в нього тут і пасія, з якою він підтримував контакт. А якби не дозволили "Хулія Хурину", Зенкевич запропонував ще одну нову Кулішеву п'єсу – "Зона" з політичного життя – втім, її теж потім заборонили, навіть до друку.

Наш план було повністю забраковано. Постпред С. Янський запропонував орієнтуватися на репертуар Малого і МХАТу. Його фраза: "Нам у Москві бракувало тільки харківських проблем" обурила Інкіжинова й студійців. Ми розуміли, що репертуар МХАТу не має жодного стосунку до української культури, ми гаряче доводили, що станемо жалюгідними епігонами, переконували боязке українське керівництво, що Станіславський та Немирович-Данченко – москвичі – чекають від нас власне українського репертуару – постпред був невблаганний: "Ми в чужій державі. Це Росія, а не Україна. Не можна лізти зі своїм уставом у чужий монастир".

Вимоги С. Янського порушували права вихователів і студійців, обмежували Статут Студії. Працювати за таких умов було неможливо, а брати репертуар МХАТу мислячі люди не могли, щоб не стати посміховиськом для Москви…

Керівник і викладачі відмовились від роботи, написали протестного листа до "Товариства друзів театру", та все було марно. Директора Тураїва постпред С. Янський фактично усунув з посади через залаштункові махінації, весь тягар боротьби за шлях студії ліг на мої плечі. Була я ще молода, щоб розібратися в цій заплутаній ситуації. Лише 29 років. Хоч Курбас у 29 років очолював "Молодий театр" – предтечу всього театрального українського пореволюційного поступу.

Я знову кинулась до Станіславського. Він одверто розсердився, пообіцяв ужити заходів, але потім сказав, що з ним говорили обурливо й по-дилетантськи. "Они не понимают, что такое театр – их на пушечный выстрел нельзя подпускать к театру!" Постпред був брутальний, втручався в сценічне виховання акторів, відміняв мої розпорядження.

Я поскаржилась Луначарському – той умив руки. Очевидно, і він, і Бубнов уже знали нову "лінію", за якою українського театру в Москві не має бути.

Я пішла зі Студії. Разом зі мною протестно написали заяви про вихід одинадцять студійців. Інші відійшли раніше.

Так безславно закінчилося життя нашої студії.

На художнього керівника перед моїм відходом запросили Смишляїва, далекого від української культури. Працювати йому було ні з ким. Він приєднав до Студії водевільну групу Олексієнка, яка заробляла гроші по клубах – і все пішло по накатаному шляху: Малоросія, гопак та чарка, хохла можна поблажливо поплескати по плечу, але далі передпокою не пустити. Незабаром і Смишляєв[40] залишив цю малоросійську "трупу", бо фактично Студії вже не існувало, а переучувати старих акторів йому було ні до чого.

[40] Смишляєв Валентин (1891–1936) – режисер. Починав як пролеткультівець. Член ордену тамплієрів. Від арешту й розстрілу як тамплієра його позбавила раптова смерть.

За розпорядженням постпредства терміново випустили "Наталку" й "Запорожця" – в гротескному плані. Москвичі цих вистав не сприйняли – "це не український театр, а якийсь дикий цирк". То справді був глум над українськими шедеврами – Наталка в спідниці кльош, співає "Віють вітри", а танцює фокстрот всуміш з танго. Запорожці, голі до пояса, у широких штанях і "європейських" циліндрах удавали щось мавп'яче – це мали бути посли до турецького султана.

Московська еліта, яка бачила таких гігантів, як Заньковецька, Садовський, Затиркевичка, щиро обурювалася цією профанацією.

Ми, колишні студійці, розбрелися по театрах і пішли в кіно, написавши перед тим критичного листа Скрипникові, де виклали все, як є. Нас підтримали своїми підписами провідні російські актори.

Скрипник надіслав розпорядження студію закрити.

А потім і Скрипника не стало. Застрелився.

P.S.

Прочитала про Курбаса в 4-му "Театрі" – й ахнула!

Нарешті сказано про нього те, що треба. І так, як треба! Навіть краще, ніж можна сьогодні – Неллі Корнієнко[41] ніби говорить до людей завтрашніх, а не до звичайно сьогоднішніх. Подзвонила Дейчам[42] і Козловському[43], щоб не пропустили… Була чутка, що "Театр" притісняють, редактора хочуть зняти, а вони не побоялися таке утнути! Таку публікацію! В союзному журналі! Першу – за всі ці роки! Я вірила, що дочекаюсь… Правда, для годиться розбавили Юрою-Піменовим[44], – усім сестрам по сергах… Для Йосипенка[45] і К° – удар під дих! Чекай доносів.

Однак якщо сьогодні вже друкують таке, їхній час явно минає…

Курбас не пропав, не міг пропасти. Є такі моменти в історії, коли найвагоміше із старого раптом безстрашно виблискує в окремих людях і вибухає відкриттям. Стаття Корнієнко саме такий момент для театру. Поворотний! І не тільки для театру. "Теперь пойдет уж музыка не та!!!"

Дай Боже їй здоров'я; бо мудрість, я бачу, він їй уже дав. Звідки воно в них береться? Вони ж Курбаса не бачили! А пишуть так, ніби…

Г. Бегічева
Москва

---

[41] Неллі Корнієнко – академік НАМ України, доктор мистецтвознавства, директор Національного центру ім. Леся Курбаса. Іде мова про статтю Н. Корнієнко "Лесь Курбас", опубліковану в журналі "Театр" у 1968 р. (№ 4, с. 65–75.)

[42] Дейч Олександр (1893–1972) – літературознавець, театрознавець, перекладач, письменник. Викладав студійцям Курбаса історію світового театру. Автор спогадів про Курбаса.

[43] Козловський Іван (1900–1993) – видатний співак (тенор). Одна з найактивніших постатей української громади в Москві.

[44] Піменов Володимир (1905–1995) – театральний критик.

[45] Йосипенко Микола (1912–1983) – театрознавець-ортодокс, відомий послідовним несприйняттям Курбаса й "розстріляного відродження" в цілому, фальшувальник архівів і радник ЦК КПУ.

ЧОТИРИ ЛИСТИ ЛЕСЯ КУРБАСА ДО ДРАМАТУРГА ІВАНА ДНІПРОВСЬКОГО[1]

Вступна замітка, підготування до друку
та коментарі **Наталії Цимбал**

25 лютого 2012 року виповнилося 125 років від дня народження розстріляного генія українського театру – режисера Леся Курбаса. Харківський літературний музей (ХЛМ) вирішив відзначити цю дату, створивши експрес-виставку, присвячену його пам'яті. Фонди ХЛМ налічують невелику кількість експонатів, пов'язаних із постаттю видатного режисера, зокрема паспорт Леся Курбаса та одну з його останніх прижиттєвих фотографій (з карної справи режисера), які СБУ передала музею у 1992 році після "відкриття" архівів колишнього КДБ; журнали 1920-х років зі статтями режисера; а також три листи Леся Курбаса до Івана Дніпровського.

Ще один лист Леся Курбаса до Івана Дніпровського із фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України до сьогодні взагалі не друкувався. Іван Данилович Дніпровський (справжнє прізвище – Шевченко; 1895–1934) – популярний український поет, прозаїк, драматург і перекладач доби "розстріляного відродження". Він був активістом спілки пролетарських письменників "Гарт", одним із фундаторів "ВАПЛІТЕ" і "Пролітфронту", редактором Державного Видавництва України (ДВУ), членом Українського товариства драматургів і композиторів (УТОДІК). Іван Дніпровський народився в селі Каланчак Херсонської губернії (тепер селище міського типу, районний центр Херсонської обл.), навчався в гімназії в м. Олешки, де познайомився з Миколою Кулішем, з яким вони стали близькими друзями. Своїм переїздом до Харкова в 1925 р. М. Куліш завдячував саме Іванові Дніпровському, який двома роками раніше оселився в столиці. Ця міцна дружба тривала аж до самої смерті Дніпровського від сухот у 1934 р. в одному з ялтинських санаторіїв. Саме М. Куліш перевозив небіжчика до Харкова і в день його похорону був заарештований. Письменник Іван Дніпровський залишив невелику літературну спадщину, бо невиліковна хвороба та несприятлива суспільно-політична ситуація не дали йому можливості реалізувати всі творчі задуми, розвинути літературний хист

[1] Друкується вперше. Редакція вважала за доцільне подати наскрізну нумерацію приміток. *(Прим. ред.).*

на повну силу, але вагомість мистецької творчості визначається не кількістю написаного.

Іван Дніпровський був дуже вимогливим до себе як письменник, саме тому він і опублікував набагато менше, ніж створив: кожну річ переписував від руки по кілька разів. Він навіть заборонив своїй дружині М. М. Пилинській (1898–1976) після його смерті друкувати свої незакінчені рукописи і заповів їх знищити. Але вона, на щастя, не виконала його заповіту й зберегла, наражаючи себе на смертельну небезпеку, весь його архів, включно з листуванням із багатьма культурними діячами 1920–1930-х рр. Серед інших листів в архіві Івана Дніпровського, який на початку 1990-х рр. був переданий до ХЛМ, є й три листи Леся Курбаса.

Перший лист не датований, але написаний у Києві на "фірмовому" бланкові Мистецького об'єднання "Березіль" (МОБ), на нашу думку, приблизно в другій половині 1925 року. Саме в 1925 р. Іван Дніпровський дебютував як драматург, написавши п'єсу "Любов і дим", яка вийшла друком окремим виданням у 1926 р.[2]*, а незабаром була виставлена принаймні у двох театрах: у Київському державному драматичному театрі ім. І. Франка (режисер Д. Шклярський; прем'єра відбулася 7 листопада 1927 р.) та в Першому державному театрі для дітей (Харків; режисер І. Крига – учень Леся Курбаса з режлабораторії "Березоля"; прем'єра відбулася в березні 1928 р.). З тексту листа зрозуміло, що Лесь Курбас збирається до Харкова у справах і згадує якусь п'єсу Івана Дніпровського. З протоколу № 30 засідання режисерської лабораторії "Березоля" від 08.05.1925 р.*[3] *дізнаємося, що Лесь Курбас привіз зі своєї поїздки до Харкова п'єсу І. Дніпровського "Любов і дим". Він запропонував кому-небудь із режисерів взяти її до роботи, але зауважив на необхідності переробки. З інших протоколів (№ 36 від 19.05.1925 р.*[4] *та № 37 від 21.05.1925 р.*[5]*) засідань режлабораторії з'ясовуємо, що "Любов і дим" зазнала різкої критики з боку багатьох режисерів. Спочатку, за дорученням Л. Курбаса, п'єсу мав ставити В. Василько, але з протоколу № 53 від 23.09.1925 р.*[6] *дізнаємось, що над нею вже працює Я. Бортник. Він різко критикував і не приймав п'єси в тому вигляді, в якому вона була написана на той період. Лесь Курбас запропонував Я. Бортникові вирішити, чи бере він "Любов і дим", чи щось інше, та наказав розпочати репетиції 20 листопада (1925 р.). Очевидно, що Л. Курбас був незадоволений недосконалістю п'єси і просив І. Дніпровського переробити її. Восени 1925 р. (а, можливо, й раніше) режисер неодноразово їздив до Харкова; ці поїздки були пов'язані з переїздом "Березоля" до тодішньої столиці України. Зіставивши всі ці події, ми дійшли*

---

[2] Дніпровський І. Любов і Дим : п'єса / Іван Дніпровський. – Харків : ДВУ, 1926. – 93 с.

[3] Протоколи засідань режисерського штабу "Березоля". Протокол № 30 // Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 430–438.

[4] Там само. – С. 476–483.

[5] Там само. – С. 483–487.

[6] Там само. – С. 545–552.

висновку, що лист був написаний приблизно в другій половині 1925 р., і Лесь Курбас мав на увазі саме п'єсу Івана Дніпровського "Любов і дим".

Другий лист режисера до драматурга досі не був у науковому вжитку, тож ми дуже вдячні київському театрознавцеві Ірині Чужиновій, яка знайшла в Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України текст цього листа і надала його ксерокопію для публікації. Враховуючи все вищезазначене, можна з упевненістю сказати, що в другому листі Лесь Курбас пише про майбутню постановку п'єси "Любов і дим" в "Березолі". Він згадує про харківську публіку, а "Березіль" переїхав до Харкова у травні 1926 р. і свій перший сезон у тодішній столиці розпочав 16 жовтня того самого року, до того ж невдало, бо харків'яни досить стримано сприйняли естетику березільців. Крім того, Іван Дніпровський у 1926 році дійсно написав свою другу п'єсу – "Яблуневий полон". Отже, можна датувати цей лист другою половиною 1926 року.

Театр того періоду потребував нових героїв, нової драматургії, в якій висвітлювалась би тема боротьби нового світу зі старим, перемога пролетаріату і його ідеології. Іван Дніпровський, який щиро вірив в ідеали революції, виконав це "соціальне замовлення", написавши свою першу, певною мірою учнівську, п'єсу "Любов і дим".

Театрознавцям, які досліджували історію Мистецького об'єднання "Березіль", а пізніше – театру "Березіль", вдалося встановити повний перелік усіх п'єс та сценічних редакцій творів, поставлених у той чи інший період існування "Березоля", але п'єса Івана Дніпровського "Любов і дим" до цього списку не ввійшла. Отже, листування Леся Курбаса з драматургом про можливість її постановки на сцені МОБу так і залишилось на стадії перемовин.

Третій лист Леся Курбаса до Івана Дніпровського так само не датований, але в ньому автор згадує про поїздку до Москви. Відомо, що Курбас входив до складу української делегації VI Всесоюзного з'їзду працівників мистецтв, який проходив у Москві 16–23 травня 1927 р., тож можна припустити, що листа написано до 16 травня 1927 р. Але з тексту листа зрозуміло, що Лесь Курбас пише не з Харкова. В листі також згадується про "літній період" і пропозицію Іванові Дніпровському "самому приїхати". Зі статті Курбаса ""Березіль" на відпочинку"[7], датованої червнем 1927 р., дізнаємося, що після важкого першого сезону в Харкові березільці приїхали до Одеси відпочити і підготуватися до майбутнього сезону. Зі статті "Про закордонне театральне життя", датованої червнем 1927 р., відомо також, що в травні-червні 1927 р. Лесь Курбас мав відрядження до Німеччини та Чехії[8], а значить багато подорожував у цей період, тож не виключено, що в Москві він міг бути

---

[7] Курбас Л. "Березіль" на відпочинку / Лесь Курбас // Театр – клуб – кино. – 1927. – № 5. – Передрук в укр. перекладі: Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 700–701.

[8] Курбас Л. Про закордонне театральне життя / Лесь Курбас // Вісті ВУЦВК. – 1927. – 8 черв. – Передрук: Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. Микола Лабінський. – Київ : Основи, 2001. – С. 698–700.

не тільки в травні. Крім того, в жовтні 1927 року громадськість святкувала 10-ту річницю "Жовтневої революції", тож всі театри намагалися знайти та підготувати прем'єру відповідної тематики до урочистостей. Отже, враховуючи все вищевикладене, можемо припустити, що цей лист написано Курбасом з Одеси в червні 1927 року.

Саме в цей період Іван Дніпровський активно працював над своєю другою п'єсою "Яблуневий полон". Перший неопублікований варіант п'єси мав заголовок "Романтика", назва "Яблуневий полон" виникла пізніше. Цю п'єсу на 11 картин драматург написав у Харкові в 1926 р., але від початку 1927 р. постійно переробляв її. Як і попередня п'єса Дніпровського "Любов і дим", драма "Яблуневий полон" була написана на потреби часу, але стрункa композиція, тонкий ліризм і майстерно виведені характери зробили її однією з найрепертуарніших драм кінця 1920 – початку 1930-х років. Взагалі Іван Дніпровський ретельно працював над усіма своїми творами, постійно переписуючи та переробляючи їх, тож режисери нервувалися, не отримуючи вчасно остаточного варіанту тієї чи іншої п'єси драматурга. Подібної долі зазнав і "Яблуневий полон". Режисер Василь Василько у своєму листі до Івана Дніпровського від 09.07.1927 р. пише: "Нашому Одеському театрові дуже би хотілося одержати від Вас Вашу п'єсу "Яблуневий полон" в переробленому вигляді (курсив автора листа. – Н. Ц.). Це єдина поки що п'єса, яку можна поставити на жовтневі свята. Але я дуже боюся, що Ви дали виключне право постановки "Березолю". Коли так, то Ви зробили велику помилку відносно інших театрів, позбавивши їх можливості поставити Вашу п'єсу. Дуже Вас прошу відповісти мені докладно, як стоїть справа з "Яблуневим полоном"'"[9]*. І справді, з іншого листа Василя Василька з Одеси від 30.08.1927 р. до Івана Дніпровського в Кам'янець-Подільський дізнаємося, що влітку 1927 р. в "Березолі", який відпочивав в Одесі, регулярно відбувалися репетиції "Яблуневого полону": "В "Березолі", кажуть, Курбас [роспушив] усіх акторів за виконання Вашої п'єси і тепер сам репетирує "Яблуневий полон", бо Бортник виїхав до Харкова (курсив автора листа. – Н. Ц.)"*[10]*.*

П'єса мала успішну сценічну долю – її активно ставили наприкінці 1920-х рр. в різних театрах різні режисери: в Харківському "Березолі" виставу "Яблуневий полон" поставив режисер Я. Бортник (прем'єра – 4 жовтня 1927 р.; у ролі Ярославни – В. Чистякова); в Одеській держдрамі (яку на цей час очолював В. Василько) її поставив режисер В. Вільнер (у ролі Ярославни – Л. Гаккебуш; прем'єра – 26–27 січня 1928 р.); у Київському російському драматичному театрі (новопризначений головний режисер В. Вільнер, він же й постановник; прем'єра – 2 жовтня 1928 р.) вистава йшла під назвою "Яблони цветут".

Отже, з указаних фактів стає зрозуміло, що в третьому листі Леся Курбаса до Івана Дніпровського йдеться про п'єсу "Яблуневий полон", адже саме

---

[9] Лист В. Василька до І. Дніпровського від 09.07.1927 р. з Одеси до Чернігова [Рукопис] // Харківський літературний музей. – Вст. 16521, РП-1813/1, 2.

[10] Лист В. Василька до І. Дніпровського від 30.08.1926 р. з Одеси до Кам'янця-Подільського [Рукопис] // Харківський літературний музей. – Вст. 16522, РП-1814/1, 2.

вона стала єдиним твором драматурга, поставленим на сцені "Березоля". Виставою "Яблуневий полон" театр "Березіль" відкрив свій другий сезон у Харкові. На прем'єрі був присутній Анрі Барбюс, який виступив перед глядачами з привітальною промовою.

Четвертий лист Леся Курбаса до Івана Дніпровського датовано 5 серпня 1928 р. Саме в цей період Іван Дніпровський писав свою п'єсу "Шахта "Марія" (попередні варіанти назви п'єси "Шахтинські події", "Шахта № 3", "Шахта № 7"). Головрепертком примушував драматурга постійно переробляти її, оскільки в ній нібито недостатньо була висвітлена роль парторганізації та профорганізації. У своєму листі до В. Василька Іван Дніпровський писав: "Над п'єсою я працюю. Довелось усю перетрусити, переформувати, викинуть, ввести нові персонажі і т. д. Я навіть задоволений, що Репертком затримав мою роботу і дав мені змогу ще раз критично її переглянути. Та от ті усі "чвари і політиканство" примусили і мене насторожитись і поглянути на них збоку, не втручаючись самому в незнайому атмосферу лаштунків. Тим-то я вирішив в рукописі п'єси нікому не давати, а просто видрукувати її". І далі: "Закінчу я роботу, може, до 25/IX, а може й до 1-го, жовтень піде на друк, а в листопаді зацікавлені театри прочитають п'єсу – і вона їхня – не бороню і не накидаю"[11]*. Тож до режисерів п'єса дійшла в сильно зміненому вигляді, який відрізнявся від першого варіанту. Але Іван Дніпровський був радий і цьому, бо дуже хотів, аби п'єса потрапила на сцену. У "Березолі" "Шахту "Марію" мав ставити режисер Ф. Лопатинський, але, як зазначав сам Іван Дніпровський у тому ж листі до В. Василька, Лопатинський "не відчув п'єси". Врешті, "Шахта "Марія" в "Березолі" не була поставлена, хоч її було втілено на сцені Одеської держдрами, керованої ще тоді В. Васильком (прем'єра – 04.01.1929 р.; режисери – О. Смирнов та О. Іскандер) та Харківського Червонозаводського театру, на чолі якого у серпні 1929 р. став В. Василько (прем'єра іншого варіанту вистави тих самих режисерів – 27.10.1929 р.). Проте в четвертому листі Лесь Курбас пише саме про цю п'єсу Івана Дніпровського, ще не знаючи про нездійсненність цієї ідеї.*

Отже, аналіз чотирьох оригінальних листів Леся Курбаса до Івана Дніпровського шляхом включення їх у контекст розлогого листування драматурга дозволяє поглибити знання про театральне життя кінця 1920-х – початку 1930-х років в Україні і зокрема в Харкові. Публікація автентичних текстів цих листів важлива не лише для науковців, а й для всіх, хто цікавиться історією українського театру і спадщиною видатного актора та режисера, знищеного тоталітарним радянським режимом.

---

[11] Лист І. Дніпровського до В. Василька з Кам'янця-Подільського до Харкова, приблизно поч. вересня 1928 р. [Рукопис] // Харківський літературний музей. – Вст. 11030, РП-503.

ЛИСТИ Л. КУРБАСА ДО І. ДНІПРОВСЬКОГО

ЛИСТ ПЕРШИЙ[12]

[Київ, друга половина 1925 р.]

Тов[аришу] Дніпровський!

Їду сьогодні в Харків. Обговорення можливості постановки її[13] у нас і потрібних для цього змін і купюр обговоримо тоді в Харкові. Я дуже зацікавлений у В[ашій] п'єсі і хотів би, щоб вона у нас йшла.

На вокзалі умовимось про все.

Тисну руку.

В[аш] [підпис: Лесь Курбас]

ЛИСТ ДРУГИЙ[14]

[Харків, друга половина 1926 р.]

Тов[аришу] Дніпровський!

Дуже здивований, що Ви так нервово прийняли звістку про перенесення прем'єри "Любови"[15] на другу половину сезону. Звичайно я зроблю, як Ви бажаєте, і не допущу, щоб Ви нас примушували якимись другими засобами зняти її. Але поскільки мотив перенесення прем'єри зв'язано з нащупуванням Харківського глядача, що примусило нас постановки "для душі" перенести на більш безпечний час – поскільки це є, по-нашому, найбільшим підкресленням вартості п'єси для нас – я дуже вражений В[ашим] листом.

Чув від т[оваришa] Б[ортника][16] про "Яблуневий полон". Може дозволите мені познайомитися з п'єсою – тому що в нашому плані дати вільний хід на сцену нашій драматургії, а крім Вас і Ярошенка[17], і Куліша[18] нікого немає другого – що працював би в громадський унісон з нами. Може, дали б почитати?

Щире привітання

[підпис: Лесь Курбас]

ЛИСТ ТРЕТІЙ[19]

---

[12] Харківський літературний музей. – Вст. 9319, РП-286.

[13] Йдеться про п'єсу І. Дніпровського "Любов і дим".

[14] Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Фонд 144 (Іван Дніпровський), оп. 1, од. зб. 233.

[15] Йдеться про п'єсу І. Дніпровського "Любов і дим".

[16] Бортник Януарій Дем'янович (1897–1938) – український театральний режисер, учень Л. Курбаса. Розстріляний.

[17] Ярошенко Володимир Мусійович (1898–1937) – український драматург, літературний і театральний критик, кіносценарист. Розстріляний.

[18] Куліш Микола Гурович (1892–1837) – український драматург, громадський діяч. Розстріляний.

[19] Харківський літературний музей. – Вст. 19402, РП-2802.

[Одеса, червень 1927 р.]

Вельмишановний Іван Данилович!

Посилаю своє "alter ego" (друге "я". – *Н. Ц.*), бо турбуюся страшно із-за п'єси[20], а сам приїхати не можу із-за виїзду до Москви.

Дуже Вас прошу! В ім'я того, щоб п'єса була поставлена *добре і вчасно* (виділення автора листа. – *Н. Ц.*) – коли вона ще не вся готова, то – дайте сценарій і ті сцени, що готові, щоб режисер готував. По плану дуже треба, щоб 25 ц[ього] м[ісяця] п'єса вже була в репетиціях. Зн[ачить], до того часу щоб була режисерськи розроблена.

Не гнівайтесь за "гонку" – але не хочеться брать на літню роботу другої п'єси. А тут терміни тиснуть.

А може самі приїдете? От було б гаразд[21].

Щиро Ваш [підпис: Лесь Курбас]

ЛИСТ ЧЕТВЕРТИЙ[22]

Одеса, 5 серпня 1928 р.

Дорогий Товаришу!

Велике Вам спасибі за кілька листів[23], що мені написали, а особливо за Вашу увагу до долі нашого театру – в зв'язку з "режимом" і "політикою" Христового[24]. Думаю, що устою і на цей раз перед нападами цього обмеженого головотяпа. Як би там не було – я не з тих, що легко уступають або вішають носа. Мабуть, ще з могили киватиму: "а все ж таки крутиться!!"

Вже пробачте мою неввічливість, що зразу не відписував. З лікування повернувся з запізненням – і зразу ж обсіли мене, як мухи, турботи і загвоздки, що їм же ніть числа.

Як Ви думаєте про можливість Вашого приїзду до Одеси? (Жаль, був Куліш[25] тут, і, мабуть, вже повернувся до Харкова). Тут холодно (так і сонце, і холоднуватий вітер), на В[ашому] здоров'ї погано не одбилось би – а до п'єси[26] вже *час* (виділення автора листа. – *Н. Ц.*) крайній приступати. Я все-таки хотів би, щоб вона побачила рампу в жовтні місяці. (Це ж єдина оригінальна річ в нашому репертуарі!). І цікаво тому, щоб вона успіла пройти якнайбільше разів у сезоні. Думаю, що коли Ви ще її не успіли викінчити – викінчите вже тут, на місці, в час репетицій – в порозумінні зі мною.

---

[20] Йдеться про п'єсу І. Дніпровського "Яблуневий полон".

[21] Зі змісту наступного листа відомо, що І. Дніпровський приїздив до Одеси влітку 1927 р.

[22] Харківський літературний музей. – Вст. 9837, РП-343/1, 2.

[23] *... спасибі за кілька листів.* – Листи І. Дніпровського до Л. Курбаса не збереглися.

[24] Христовий Микола Федорович (1894–1938) – державний службовець; у 1924–1929 рр. очолював відділ мистецтва в Народному комісаріаті освіти Ради Народних Комісарів УСРР. Розстріляний.

[25] Йдеться про Миколу Куліша.

[26] Йдеться про п'єсу І. Дніпровського "Шахта "Марія"".

Ми зараз ще репетируємо мало, а більше займаємося нашою системою. Робота йде жваво, і колектив увесь наче помолодшав. Приїздіть – побачите роботу над системою – "втягнетесь в куліси", в найінтимнішу частину роботи театру – що є – система. Будемо дуже раді. Думаю, це Вам дасть нові мислі – новий розмах. До речі – треба ще нам з Вами (єдиним активним драматургом на Укр[аїні]) про багато дечого умовитися щодо праці в зимовому сезоні – є деякі плани в мене, що можуть дати хороші наслідки.

Бажаю всяких удач! І хорошої подорожі до Одеси. Телеграфуйте – зустрінемо[27].

Весь Ваш [підпис: Лесь Курбас]

Од[еса], 5/VIII [19]28 [року]

В[еликий] Фонтан, 16 ст[анція][28] (там же, де в минулому році)[29].

---

[27] Чи приїжджав І. Дніпровський до Одеси у 1928 р., нам не відомо.

[28] Великий Фонтан – передмістя Одеси, великий приморський курортний район. Зазвичай місцевості Великого Фонтану одесити називають станціями. Ця назва походить від зупинок парового трамваю, який ходив там у кін. XIX – поч. XX ст. 16 станція Великого Фонтану – пляж "Золотий берег", санаторій ім. М. Горького, кінцеві зупинки трамваїв 18 та 19.

[29] *Там же, де в минулому році* – доказ, що у 1927 р. І. Дніпровський був у гостях в "Березолі" в Одесі саме на 16 станції Великого Фонтану.

ТРИ ДОКУМЕНТИ ЩОДО СПРАВИ ЛЕСЯ КУРБАСА[1]

Вступна замітка, підготування до друку
Галини ДУТЧАК

В архівах ЦДАГО України знаходимо унікальний документ від 26 квітня 1928 року, в якому секретар ЦК КП(б)У (Медведєв) пише А. Хвилі: "Указати редактору газети "Пролетар" тов. Ліфшицу на неприпустимість опублікування в "Робітничому журналі" № 5 допису та ілюстрації, що по суті популяризують п'єсу "Народний Малахій". Далі говорилося, що потрібно доручити Відділу преси найближчим часом помістити в усіх газетах низку критичних статей про п'єсу "Народний Малахій".

Заступник наркома освіти А. Хвиля 27 серпня 1933 року повідомляє Косіора, що відбулася розмова в справах театру "Березіль" з Народним артистом Республіки Лесем Курбасом (Документ 1).

13 вересня 1933 року на засіданні Політбюро ЦК КП(б)У ухвалено рішення призупинити до особливої постанови роботу над п'єсою Ірчана "Плацдарм". За це рішення проголосували: Балицький, Косіор, Петровський, Постишев, Чубар, Любченко, Попов.

16 вересня 1933 року редакціям усіх газет було передано заборону друкувати анонс про виставу "Плацдарм" у "Березолі". Негайно було видано розпорядження проконтролювати цю справу. "Плацдарм" замінили виставою "Хазяїн". Так само було видано розпорядження, щоб у Києві, Одесі, Дніпропетровську "Плацдарм" також не йшов.

5 жовтня 1933 року відбулася Колегія Народного Комісаріату освіти (Документ 2). Доповідь Леся Курбаса на Колегії видруковано у книзі "Лесь Курбас: із творчої спадщини" (Київ: Дніпро, 1988 р., упорядник М. Лабінський).

Цього ж дня на засіданні політбюро затвердили текст ухвали НКО про театр "Березіль" (Документ 3). Директором театру "Березіль" було призначено Лазоришака, художнім керівником – старшого режисера "Березоля" М. Крушельницького.

13 грудня 1933 року Політбюро ЦК КП(б)У позбавило Леся Курбаса звання народного артиста України.

---

[1] Публікується за: Дутчак Г. Лесь Курбас працював над тим, щоб збивати театр на позицію українського націоналізму / Галина Дутчак // Український театр. – 2001. – № 6. – С. 30–32. Редакція вважала за доцільне подати наскрізну нумерацію приміток. *(Прим. ред.).*

Безперечно, українська еліта усвідомлювала злочинну діяльність ЦК КП(б)У. Свідчення про це знаходимо в цьому ж архіві ЦДАГО України. У одній з доповідних записок А. Хвилі Косіорові читаємо, що, на думку Нестора Городовенка, відомого диригента капели "Думка", українська нація при радянській владі загинула.

У наступній доповідній записці Косіорові від 28 жовтня 1934 року А. Хвиля пише: "Я гадаю, що зараз у зв'язку з настроями диригента "Думки" Городовенка, про які я інформував вас, посилати капелу за кордон не слід. Бо може статися, що Городовенко або залишиться там, або наробить нам політичних неприємностей".

Орфографію оригіналів збережено.

Документ № 1[2]

Постишеву[3]
Попову[4]
Любченку[5]
Культпроп ЦК КП(б)У тов. Кілерогу[6]

23-го серпня у мене в НКО відбулася розмова в справах театру "Березіль" з Народним артистом Республіки Лесем КУРБАСОМ. Він поставив питання про те, що адміністратор театру ПЕТРОВ не відповідає своєму призначенню й тому його треба зняти з роботи.

На моє запитання, в чому саме виявляється непридатність ПЕТРОВА для роботи в театрі, Курбас відповів, що хоч ПЕТРОВ і поставив як слід господарство театру, хоч для акторів організована їдальня, але, мовляв, у поводженні ПЕТРОВА з акторами є елементи грубости.

На це я заявив КУРБАСУ, що зараз негайно дати адміністратора для театру "Березіль" НКО не може, що на повернення ДАЦЬКОВА[7] хай КУРБАС не споді-

---

[2] Доповідна А. Хвилі до ЦК КП(б)У [Рукопис] // Центральний державний архів громадських об'єднань. – Фонд 1, оп. 20, спр. 6229. – Арк. 27–30. Таємний відділ ЦК КП(б)У. Вхід. № 057105 від 3.09.1933 року. *(Прим. ред.).*

[3] Постишев Павло Петрович (парт. псевдонім – Єрмак) (1887–1939) – радянський партійний діяч. З листопада 1926 р. – секретар ЦК КП(б)У, 1930–1933 рр. – секретар ЦК ВКП(б), з січня 1933 р. – секретар ЦК КП(б). Один з організаторів Голодомору – Геноциду в Україні (1932–1933 рр.). 1939 року заарештований і розстріляний. *(Прим. ред.).*

[4] Попов Микола Миколайович (1891–1937) – радянський партійний діяч, 1933–1937 – секретар ЦК і Політбюро КП(б) України, автор низки досліджень з історії КП(б)У. *(Прим. ред.).*

[5] Любченко Панас Петрович (1897–1937) – секретар ЦК КП(б)У (1927–1934 рр.). Один з організаторів Голодомору – Геноциду в Україні (1932–1933 рр.). У 1937 р. покінчив життя самогубством. *(Прим. ред.).*

[6] Кілерог – завідуючий відділом преси та пропаганди ЦК КП(б)У. *(Прим. ред.).*

[7] Дацьків Михайло Олександрович – головний адміністратор театру "Березіль" з часу його заснування. *(Прим. ред.).*

вається. З приводу ПЕТРОВА я обіцяв ближчими днями остаточно з'ясувати справу й дати по лінії НКО відповідні розпорядження. КУРБАС збирався йти, сподіваючись, що цим питання вичерпане.

Проте я поставив перед ним такі питання:

а) про підготовку до нового театрального сезону;

б) про репертуар театру;

в) про те, як театр, зокрема КУРБАС, гадає перебудувати роботу театру, що довгий час перебуває в багні націоналізму, як сам КУРБАС гадає працювати.

Я підкреслив, що після того, як КУРБАС і театр в цілому писали свої декларації, де визнавали, що підтримували український націоналістичний табір, після цього нічого не змінилося. Пройшло вже багато часу, а в роботі театру ніяких зрушень не сталось. Репертуар театру, по-старому відірваний від життя, сучасних п'єс театр не ставить, а ті сучасні п'єси, що ставились в театрі, КУРБАС своїм формалістичним художнім методом притупив, до певної міри обезцінив їх політичне значення. Найкращим прикладом цьому є те, що КУРБАС зробив з п'єсою [Ів.] Микитенка "Диктатура". Цей метод в роботі театру, в роботі самого КУРБАСА походить від того, що театр по-старому перебуває на ідеалістичних позиціях. Театр показує не реальну людину. Людина виводиться театром в п'єсах поза подіями, поза тією класовою боротьбою, яка є в суспільстві. Таким чином виходить, що театр показує майже однаково п'єси: "Змова Фієско в Генуї", де говориться про середньовіччя, й "Диктатуру" Ів. Микитенка – п'єсу, яка відбиває класову боротьбу на селі за останні роки.

Крім цього, я зазначив, що в доборі репертуару Лесь КУРБАС уникає зв'язку з пролетарськими письменниками. В той же час він демонстративно підкреслює прихильність до Куліша й радий ставити навіть декілька ідеологічно шкідливих п'єс Куліша протягом одного сезону.

Крім цього, я поставив вимогу, щоб театр "Березіль" поставив одну з найкращих російських радянських п'єс в українському театрі "Березіль", відкинув націоналістичне ставлення до російського мистецтва. Треба, даючи твори світових класиків і українських драматургів, давати й найкращі зразки російської радянської драматургії.

Я поставив перед Курбасом вимогу, щоб театр після зроблених ним декларацій почав по суті міняти свої націоналістично-ідеалістичні позиції, почав наближатися до соціалістичного реалізму.

Я зазначив, що в п'єсу Куліша "Прощай, село" треба внести значні корективи й як слід переглянути її перед виставою. Що стосується другої п'єси Куліша "Маклена Ґраса", то ця п'єса ідеологічно шкідлива, ворожа пролетарській ідеології й театр, на мою думку, зробив помилку, коли цю п'єсу Куліша, без санкції з боку Наркомосу, прийняв до вистави в тому вигляді, в якому вона надрукована. У відповідь на це Лесь КУРБАС зазначив, що театр намагається переглядати свій художній метод, але, мовляв, дійсність довела, що цей метод переглядати по суті не треба, бо такою "пошлятиною", якою займається театр ім. Франка, він, КУРБАС, займатися не буде. Що ж стосується роботи театру в справі ви-

правлення його помилок, то театр, на думку КУРБАСА, поставив п'єсу "ХТЗ", яка має епохальне значення, але він же, КУРБАС, не винен в тому, що його харківські пролетарі не зрозуміли. Коли б це було в Москві, то він певний того, що театр "носили б на руках".

Далі КУРБАС заявив, що в моїх словах криється для цілого театру велика небезпека. З слів моїх він робить той висновок, що знову доведеться театр вертати до старого, знову театру доведеться боротися за свою фізіономію. З всього того, що він почув від мене, він робить висновок, що Наркомос хоче перетворити театр в свій апарат, а театр хоче бути не апаратом, а живим організмом, мати своє власне обличчя.

КУРБАСУ на це я відповів, що п'єса "ХТЗ" провалилась не тому, що харківські пролетарі не зрозуміли цієї вистави, не піднялись до "Березільського" розуміння цієї п'єси, а провалилася тому, що він неправдиво показав героїв "ХТЗ", не відбив того героїзму, який був в побудові цього заводу, в роботі Харківської партійної організації.

Отже, вистава "ХТЗ" зовсім не сигналізувала про перебудову театру, про зміну його позицій в методах художньої роботи. Ця вистава мала характер певних накладних витрат і доводила про те, що театр працював над нею лише для того, щоб від нього відчепились. Про зміну позицій театру ми зможемо говорити лише тоді, коли побачимо, що в репертуарі, у виставах "Березоля" буде проведено нашу лінію.

Ми перетворюємо театр "Березіль" не в бюрократичний апарат, а даємо можливість театрові жити як окремому організмові. Але керувати театром ми будемо й доб'ємося того, щоб театр відповідав тим вимогам, які перед ним ставить партія і радянська влада, щоб театр був дійсно радянським театром.

До речі, треба зазначити, що КУРБАС хоче організувати філіали театру "Березіль", які працюватимуть в різних місцях Харкова і в інших містах України. В розмові з КУРБАСОМ я висловився проти організації філіалів "Березоля".

В найближчі дні я ще раз буду мати розмову з КУРБАСОМ в цій справі.

Вважаємо за потрібне інформувати ЦК про цю розмову з КУРБАСОМ тому, що вона має глибокий культурно-політичний характер. Вона підкреслює, що театр "Березіль" продовжує стояти на своїх націоналістичних позиціях.

З ставленням КУРБАСА до реалізації зобов'язань очевидно, що КУРБАС продовжує й далі боротися за свої попередні позиції. Вважаю, що в найближчий час питання про театр "Березіль" повинно стояти в цілому.

Інформуючи про це, гадаю, що Наркомосу треба твердо провадити взяту лінію щодо перебудови театру "Березіль" на зовсім нових підвалинах, не спиняючись перед рядом політичних заходів, потреба в яких виникатиме в процесі цієї роботи.

27 серпня 1933 р. А. ХВИЛЯ[8]

---

[8] Хвиля Андрій Ананійович (справжнє прізвище – Олінтер) (1898–1938) – партійний діяч, публіцист, довголітній завідувач відділу агітації і пропаганди ЦК КП(б)У, з 1933 р. – заступник народного комісара освіти УРСР. Заарештований 1937 року, розстріляний. *(Прим. ред.).*

Документ № 2[9]

ЦК КП(б)У т. Косіору
Постишеву, Попову, Любченку
Культпроп ЦК КП(б)У – тов. Кілерогу

5 жовтня 1933 року в Наркомосі відбулося засідання Колегії, де стояло питання про театр "Березіль". Доповідь робив Курбас. На засіданні було 20 акторів і режисерів театру. Крім того, на засіданні були представники Оргкомітету Спілки радянських письменників України т.т. Микитенко[10], Щупак[11], Левітіна[12], Копиленко[13], Грудина[14], Первомайський[15].

У своїй доповіді Курбас обійшов всі гострі питання. Але у всіх виступах, що були на Колегії, питання націоналістичних помилок "Березіль", і зокрема націоналістичної лінії в роботі Курбаса, було поставлено. На Колегії виступили з акторів "Березоля" – Мар'яненко[16], Балабан[17] і Черкашин[18]. Мар'яненко і Черкашин захищали Курбаса. В кінцевому слові Курбас виголосив істерично-націоналістичну промову. Звертаючись до присутніх березолівців, він заявив, що над ним на Колегії НКО роблять "розправу", що коли створилась така обстановка,

---

[9] Доповідна від 7 жовтня 1933 року А. Хвилі до ЦК КП(б)У т. Косіору, Постишеву, Попову, Любченку Культпроп ЦК КП(б)У – тов. Кілерогу [Рукопис] // Центральний державний архів громадських об'єднань. – Фонд 1, оп. 20, спр. 6229. – Арк. 72, 73. *(Прим. ред.)*.

[10] Микитенко Іван Кіндратович (1897–1937) – український письменник, драматург, театральний діяч. Завідувач літературною частиною Одеського українського драматичного театру (1925–1926). Керівник філії "Гарт", один з керівних діячів ВУСПП (1927–1932). Репресований 1937 року, розстріляний. *(Прим. ред.)*.

[11] Щупак Самійло Борисович (1918–1937) – український літературний критик і журналіст. Заарештований органами ДПУ 1936 р., засуджений до страти. *(Прим. ред.)*.

[12] Левітіна Софія Марківна – російський радянський драматург, член колегії НКО УРСР. *(Прим. ред.)*.

[13] Копиленко Олександр Іванович (1900–1958) – український письменник, педагог, критик. Член літературних об'єднань "Плуг", "Гарт", ВАПЛІТЕ. Співпрацював у товаристві кінорежисерів, літераторів та сценаристів. *(Прим. ред.)*.

[14] Грудина Дмитро (1898–?) – театральний критик 1920–1930-х рр.; спершу був актором Театру ім. М. Заньковецької, згодом став на чолі театрального відділу Комітету в справах мистецтв при РНК УРСР; у своїх статтях вів боротьбу проти нових мистецьких шукань, зокрема проти "Березоля", керованого Лесем Курбасом. Заарештований у 1937 р. *(Прим. ред.)*.

[15] Первомайський Леонід Соломонович (1908–1973) – український письменник, належав до літературного об'єднання "Молодняк". *(Прим. ред.)*.

[16] Мар'яненко Іван Олександрович (справжнє прізвище – Петлішенко) (1878–1962) – актор, режисер, педагог, народний артист СРСР (з 1944 р.). Грав у театрі М. Садовського (1906–1914 рр.), директор і режисер Національного театру (1917 р.). 1923 року вступив у м. о. "Березіль". *(Прим. ред.)*.

[17] Балабан Борис Олександрович (1905–1959) – український режисер, заслужений артист УРСР. *(Прим. ред.)*.

[18] Черкашин Роман Олексійович (1906–1993) – актор, режисер, педагог, заслужений артист УРСР (1947). Автор книги: Театральні спогади-роздуми "Ми – березільці" у співавторстві з Ю. Фоміною (Київ, 2010). *(Прим. ред.)*.

то, очевидно, треба йти на "самовигнання". З мого боку в кінці засідання після промови Курбаса йому була дана належна відповідь.

Сьогодні до мене прийшли Крушельницький[19], призначений художнім керівником театру, і художник театру Меллер[20]. Вони заявили, що приступають до цілковитої перебудови театру, просили допомогти. Крім того, вони заявили, що цілком розуміють, що зняття Курбаса сталося внаслідок тієї неправильної лінії, яку вів він. Крушельницький вже вчора приступив в театрі до роботи, як художній керівник.

З засідання Колегії НКО і з тих розмов, які я вів з Крушельницьким та Меллером, я роблю такий висновок: в театрі вплив Курбаса надзвичайно великий і щоб остаточно його зламати, потрібно буде провести значну роботу. Зокрема, я вважаю за потрібне, щоб т. Лазоришак[21] негайно приступив до роботи. Крім того, в ближчі 2–3 дні я вважаю за потрібне провести загальні збори акторів "Березоля", поставити перед ними прямо питання про Курбаса, про його політику, про відрив театру від нашої пролетарської суспільності. Збори повинні прийняти відповідну ухвалу. В ближчі дні, разом з художнім керівником і режисером театру, а саме з найвидатнішими акторами, ми скликаємо в Наркомосі нараду, де буде поставлено питання про репертуар театру, про його дальшу роботу.

7 жовтня 1933 р.

Заст. Наркома освіти [А.] ХВИЛЯ

Документ № 3[22]

Ухвала

Народного комісаріату освіти УРСР на доповідь театру "Березіль" 5 жовтня 1933 року (Затверджено П ЦК КП(б)У 5. X. 1933 р.). Заслухавши доповідь керівника театра "Березіль" Л. Курбаса, Народний Комісаріат Освіти України відзначає, що театр, незважаючи на всі можливості, не спромігся посісти відповідного місця в творенні українського радянського мистецтва. Це сталося тому, що Л. Курбас працював над тим, щоб збивати театр на позицію українського націо-

---

[19] Крушельницький Мар'ян Михайлович (1897–1963) – актор, режисер, педагог, народний артист СРСР (1944). Учень В. Юрчака і Леся Курбаса. З 1924 – актор, з 1933 – художній керівник, режисер і актор Харківського театру "Березіль" (з 1935 – ім. Т. Г. Шевченка). Автор спогадів про Леся Курбаса (1969). Лекції, виголошені ним у 1956–1963 рр. студентам Київського театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого, записав Лесь Танюк. *(Прим. ред.).*

[20] Меллер Вадим Георгійович (1884–1962) – російський художник-авангардист, театральний художник, ілюстратор і архітектор. *(Прим. ред.).*

[21] Лазоришак Олексій Миронович (1892–1945) – партійний працівник і діяч культури, політ комісар "Березоля", з 1933 р. – його директор. *(Прим. ред.).*

[22] Центральний державний архів громадських об'єднань. – Фонд 1, оп. 6, спр. 322. – Арк. 285. *(Прим. ред.).*

налізму. В своїй роботі Лесь Курбас ігнорував соціалістичне будівництво, будівництво української радянської культури. Під маркою "незалежності мистецтва" Курбас ізолював театр від нашої радянської соціалістичної дійсності. Лесь Курбас нерідко показував радянську дійсність карикатурно. Лесь Курбас ізолював театр від фронту радянського мистецтва нашого Радянського Союзу. Зокрема, він ізолював театр від радянського мистецтва братньої нам РСФРР.

Театр "Березіль" політично виступав разом з літературною організацією ВАПЛІТЕ, яка посідала в питаннях літератури буржуазно-націоналістичні позиції. Вистави: "Народного Малахія", "Мини Мазайла" тощо, які вів Лесь Курбас, підкреслюють буржуазно-націоналістичну лінію "Березоля", особливо ж його керівника. При високій майстерності акторського виконання вистави, що ними керував Л. Курбас, були ходульні, схематичні, формалістичні, відірвані від нашої дійсності. Ось чому переважна більшість вистав "Березіль", навіть ті, що їх не можна зарахувати до ідеологічно шкідливих, – не могли бути сприйняті широкими пролетарськими масами. Бо в основі трактовки героїв вистав Курбасом велася буржуазно-ідеологічна лінія.

Націоналістичні помилки Курбаса театр визнав, вмістивши про це декларацію в нашій пресі ("Комсомолець України" 27 лютого 1932 р.). В цей же час Л. Курбас виголосив свою декларацію про те, що він начебто визнає неправдивість своєї лінії в питаннях театру.

1932–1933 рр. і початок театрального сезону 1933–1934 рр. довели, що Л. Курбас нічого не змінив у своїх поглядах щодо театрального мистецтва.

Тому НКО України визнає за потрібне зняти з роботи художнього керівника і директора театру Леся Курбаса.

Заст. наркома України А. ХВИЛЯ.

ЛЕСЬ КУРБАС: "… Я СПРИЙНЯВ ЦЕ МОВЧКИ…"[1]
Сценограма засідання Народного комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р.

Вступна замітка, підготування до друку та коментарі
Тетяни Кіктєвої та **Анатолія Стародуба**

За декілька місяців до арешту рішенням спеціально зібраної колегії Наркомосу України Леся Курбаса звільнили з посади директора і художнього керівника театру "Березіль".

Стенограма засідання, яке стало доленосним для геніального режисера, збереглась. З метою надати тексту цього унікального документа, що так достовірно передає звичну для того часу атмосферу цькування Майстра, форму закінченої п'єси, ми додали до нього тільки одне: список дійових осіб. Точніше – виконавців.

1933 рік. Можливо, не найстрашніший для країни в цілому, в усякому разі ще не 1937-й. Але в історії України він залишив жахливу по собі пам'ять. Сталінська колективізація призвела до голоду, що охопив буквально всю республіку. На перших газетних шпальтах – пасторальні картини щасливого життя колгоспного селянства, а по селах десятки тисяч розкуркулених із дітьми, старими батьками, жалюгідним скарбом відправляють у Сибір. В той же час величезна кількість тих, кому не щастило зберегти дах над головою, приречена на голодну смерть. Стають пустими багатолюдні села, що тільки зводились на ноги після воєнного лихоліття.

Але 1933 рік пам'ятний ще однією трагедією. Саме тоді зазнала страшного удару українська інтелігенція. Криваві репресії принесла боротьба з так званими націоналістичними тенденціями в літературі й мистецтві. Саморозпуск ВАПЛІТЕ[2], що об'єднувала кращі сили, еліту української словесності. Її керівни-

---

[1] У російському журналі "Театр" 1992 р. в № 4 в розділі "Драматургія факту" опубліковано вперше стенограму засідання Наркомосу УРСР від 5 жовтня 1933 року, на якому було знято Л. Курбаса з посади мистецького керівника театру "Березіль". Друкуємо з цієї публікації, яку тоді підготували до друку театрознавці Тетяна Кіктєва та Анатолій Стародуб, їх вступну статтю і коментар, долучивши до нашої публікації оригінал стенограми Наркомосу УРСР українською мовою, який ласкаво надав для публікації з особистого архіву дослідник творчості Л. Курбаса Микола Лабінський. Повний текст стенограми українською мовою друкується вперше. *(Прим. ред.)*.

[2] Вільна Академія Пролетарської Літератури (ВАПЛІТЕ) – об'єднання українських літераторів, що існувало у 1925–1928 рр. До складу об'єднання зокрема входили М. Куліш, П. Тичина, П. Панч, М. Бажан, Ю. Яновський, Ю. Смолич. Керівник та ідейний лідер – М. Хвильовий.

ки і багато активістів заарештовані. Деякі покінчили життя самогубством. Але гірка доля й тих, що залишились: заборонені і відлучені від читачів і переглядів твори багатьох видатних українських письменників і драматургів.

Щось подібне відбувається в цей час і в керівництві промисловістю, і в науці. Особливо жорстоко страждає стара професура, цвіт світової слави українських університетів, інститутів, академій, училищ і шкіл.

Ось на такому фоні готувалась розправа над Олександром Степановичем Курбасом, засновником і керівником "Березоля", відомого в СРСР театру Харкова – тодішньої столиці України. Нині ім'я Леся Курбаса знає весь світ, його шанують як режисера, педагога, геніального теоретика театру.

5 жовтня 1933 року збулись найстрашніші передчуття.

Заступник наркома А. А. Хвиля зібрав засідання колегії Наркомасу УРСР. Допущені на нього були і "глядачі". Актори "Березоля" й інших харківських театрів, драматурги й письменники, чиновники (тепер ми сказали б від керівництва культури), представники "пролетарської громадськості". Всього біля п'ятдесяти осіб.

Що відбулось далі, відомо із стенограми – приголомшливого, на наш погляд, своєю трагічністю і драматизмом свідчення часу.

З питанням, чи це справжній документ, ми звернулись до Романа Олексійовича Черкашина – одного з учасників зафіксованих у стенограмі подій, давнього актора "Березоля". Відповіддю став його лист до редакції журналу "Театр", наведений нижче.

Надзвичайно цікавим, навіть захоплюючим сюжетом наповнена історія єдиного, що дійшов до нас, екземпляра стенограми, про яку пише в своєму листі Р. О. Черкашин.

"Харків, 9 листопада 1988 р.

Шановна редакціє!

Я був серед тих небагатьох "березільців", учасників Засідання 5 жовтня 1933 року в Харкові, на якому було ухвалено рішення про звільнення Леся Курбаса з посади директора і художнього керівника театру "Березіль".

Засідання це запам'яталося ще й тому, що я не тільки був присутнім на ньому, але й виступив на захист Курбаса, за що й вислухав сувору нотацію головуючого Андрія Ананійовича Хвилі.

Збережена копія стенограми цього засідання без правок живо відтворює в моїй пам'яті деталі події. Не підлягає сумніву ні достовірність стенограми, ні відповідність копії оригіналові. Це один з історичних документів виняткової цінності про трагічні 30-ті роки, яких збереглося дуже мало.

Невеликі уривки зі стенограми цитувались у роботах істориків про Курбаса, а недавно в українській пресі появились і більш широкі витримки ("Україна", 1988, № 23–24).

Однак повний текст стенограми ще не публікувався. Можливість такої повної публікації відкриває наш час перебудови.

Як пощастило зберегти цей такий важливий історичний документ?

Думаю, що копія стенограми засідання від 5 жовтня 1933 року була надіслана в театр "Березіль" разом з наказом про призначення нового директора і нового художнього керівника театру.

У колективі "Березоля" знайшлися прихильники Курбаса, що зуміли передрукувати в декількох примірниках копію стенограми, надісланої в театр, і заховати ці небезпечні у ті часи документи.

Один із таких примірників нині перебуває у фондах музею Харківського театру імені Т. Г. Шевченка (колишній "Березіль").

З повагою.

Р. О. Черкашин,
заслужений артист УРСР"

Через декілька днів після засідання колегії стенограма разом з іншими офіційними документами потрапила до рук М. А. Сахарова, що працював у "Березолі" з дня його заснування на посаді головного бухгалтера, яка на той час передбачала виконання і багато інших не пов'язаних з фінансами, а радше адміністративних обов'язків.

Після арешту О. С. Курбаса в 1933 році М. А. Сахаров вважав за потрібне вилучити з архіву бухгалтерії деякі пов'язані з його долею документи і далі зберігав їх у своєму особистому сейфі.

Завдяки цьому вони не були знищені при евакуації театру в 1941 році, збереглися в роки війни і разом з театром повернулися до Харкова. Тільки незадовго до своєї смерті М. А. Сахаров передав ці дуже цінні документи своєму другові – актору "Березоля" А. Г. Макаренкові.

Коли на XX з'їзді О. С. Курбаса реабілітували, А. Г. Макаренко передав "таємний архів" до музею "Березоля", що тоді створювався при театрі ім. Т. Г. Шевченка. Тут він і зберігся завдяки істинно подвижницькій діяльності засновника і незмінного хранителя музею Юлії Гаврилівні Фоміній.

Виявивши багатостраждальну копію стенограми, автори цих рядків, звичайно, зробили спробу розшукати оригінал. "Сліди" вели до Києва, куди після перенесення столиці України вивезли архіви республіканських відомств. Однак фонд Наркомосу в Київському державному архіві Жовтневої революції виявився дуже неповним, розпорошеним. Не було там і оригіналу стенограми. Однак знайшлась деяка "одиниця збереження", зміст якої пояснює, на жаль, такий стан справ. Ось повний текст цього документа.

Акт обстеження стану
архівних матеріалів Наркомосу УРСР

Згідно з інструкцією, затвердженою наказом Наркома внутрішніх справ Союзу РСР від 23.11.1940 р., № 114 для роботи архівів наркоматів, установ і організацій необхідно зробити наступне:

1. Створити експертну комісію для виділення архівних матеріалів для знищення.

2. Перевірити стан архівних матеріалів.

Старший інспектор
архівного відділу НКВД УРСР
С. Коломієць

До чого привело сумлінне виконання подібних наказів відомств Берії, на жаль, добре відомо з багатьох прикладів.

У спогадах Р. О. Черкашина залишилась подія, коли у 1956 році він разом з колишнім художником "Березоля" Д. І. Власюком був запрошений до прокурора Харківської області. Їм повідомили про реабілітацію О. С. Курбаса, що готувалася, і запропонували письмово викласти свою думку про його "вину", точніше безневинність. У цей момент приголомшені відвідувачі й побачили на столі господаря кабінету слідчу справу Курбаса.

Отже, можна з абсолютною впевненістю стверджувати, що архіви ГПУ України не були вивезені до Києва і, можливо, й досі зберігаються в Харкові. Логічно також припускати, що й стенограма колегії Наркомпроса додана до справи "ворога народу".

Керівництво Харківського обласного управління КДБ оперативно й по-діловому відповіло на запит редакції "Театру". І хоч оригіналу стенограми не виявлено й тут, одному з нас дозволили ознайомитися з тією справою № 208566.

Чи можна передати той жах, з яким береш у руки цю папку?! Адже за збляклою блідо-рожевою обкладинкою – те, що принесло смерть і довге посмертне забуття великому режисерові, його праці. Серед небагатьох документів, з якими нам дозволили ознайомитись, був і лист, написаний твердим, ба навіть спокійним почерком самого Курбаса. Людина, змучена, очевидно, варварськими методами слідства, "зізнавалася" буквально декількома короткими фразами, що є членом контрреволюційної організації, діяльність якої спрямована на підрив соціалістичного ладу, компрометацію Комуністичної партії і т. д. Таке свідчення морального, духовного знищення людини, очевидно, таке ж страшне, як і знищення фізичне. Під "зізнанням" Курбаса – розмашистий підпис і дата: 10 березня 1934 року…

Повертаючись до стенограми, можемо тільки сказати, що формальним приводом для скликання колегії Наркомпроса була опублікована в газеті "Комуніст" стаття Ф. Тарана, присвячена останній прем'єрі "Березоля" спектаклю "Маклена Ґраса", який критик оцінив як художній провал, ідеологічну диверсію, і який проіснував у репертуарі театру всього десять днів.

Стенограма публікується (в перекладі на українську) з невеликими скороченнями. Автори зробили незначне суто стилістичне редагування, викликане нечитабельністю багатьох виступів, записаних стенографісткою дослівно. Ґрунтовніше відредагований єдиний виступ російською мовою драматурга С. Левітіної був настільки недорікуватим, що знайти сенс у її справжньому "тексті" було майже неможливо.

Засідання колегії Народного комісаріату освіти УРСР

Дійові особи
(за послідовністю їх появи)

Хвиля Андрій Ананійович – заступник наркома освіти УРСР, згодом в. о. наркома, голова Комітету у справах мистецтв.

Курбас Олександр (Лесь) Степанович – художній керівник і директор харківського театру "Березіль".

Козицький Пилип Омелянович – український радянський композитор, музичний і громадський діяч.

Ахматов[3] – член колегії НКО УРСР.

Грудина Дмитро – український радянський літературний і театральний критик, редактор журналу "Мистецька трибуна", член ЦК профспілки РОБМІС[4], згодом (1936–1937) – редактор українського журналу "Театр".

Щупак Самуїл Борисович – український радянський критик і літературознавець, член колегії НКО УРСР, раніше – один із керівників ВУСПП[5].

Яновський Ян Янович – директор Харківського тресту театрів, член колегії НКО УРСР, згодом – директор Київського театру опери і балету.

Микитенко Іван Кондратійович – український радянський письменник, драматург, член колегії НКО УРСР.

Первомайський Леонід Соломонович – український радянський письменник, драматург.

Левітіна Софія Марківна – російський радянський драматург, член колегії НКО УРСР.

Балабан Борис Олександрович – актор, режисер театру "Березіль".

Озерський В. – член колегії НКО УРСР.

Черкашин Роман Олексійович – актор театру "Березіль", згодом – режисер, педагог.

Копиленко Олександр Іванович – український радянський письменник, член колегії НКО УРСР.

Боданський – працівник народного комісаріату освіти УРСР.

Васютинський – працівник народного комісаріату освіти УРСР.

Мар'яненко Іван Олександрович – актор театру "Березіль".

Дія відбувається 5 жовтня 1933 року в Харкові, в приміщенні Наркому освіти УРСР, у кабінеті наркома. Головуючий тов. Хвиля.

---

[3] Імена і по батькові деяких із дійових осіб публікаторами не знайдено.

[4] Українська спілка працівників мистецтв.

[5] Всеукраїнська Спілка Пролетарських Письменників (аналог РАППу).

ЗАСІДАННЯ КОЛЕГІЇ[6] НАРОДНОГО КОМІСАРІАТУ ОСВІТИ УРСР 5.X.33 р.

ГОЛОВУЄ тов. ХВИЛЯ

ХВИЛЯ. Сьогодні на порядку денному роботи Колегії стоять два питання – про театр "Березіль" та друге – про Харківський дитячий театр.

Ми сьогодні вирішили заслухати першим питанням справу про театр "Березіль" тому, що це питання зараз має велике культурно-політичне значення для нашого театрального фронту і зокрема для самого театру "Березіль".

Ви знаєте, товариші, що театр "Березіль" у розвиткові вашого театрального мистецтва на Україні має велике значення і має в своїй роботі – на початку її, зрозуміла річ – певні заслуги. Згодом ми знаємо, що театр "Березіль" збився з правдивого шляху, на якому він повинен був стояти, мав значні збочення націоналістичного порядку. Він ішов разом з націоналістичною "ВАПЛІТЕ". Про це, як відомо, було опубліковано декларацію артистів театру "Березіль" в 1932 році в газеті "Комсомолець України". Так само було опубліковано на початку 1932 року декларацію-статтю керівника театру Леся Курбаса. Там говорилося про націоналістичні збочення, які були в роботі театру, зокрема в роботі Курбаса.

Минув 1932/33 театральний сезон, розпочався новий сезон, і бачимо, що ті декларативні заяви, що їх було оголошено від імені театру, від імені керівника театру Курбаса, не були реалізовані. Зараз це питання постало в усьому обсязі, і тому, зрозуміла річ, справу театру, справу його подальших напрямків роботи, його розвитку ми повинні детально обговорити, обміркувати для того, щоб на театральній ділянці таку значну одиницю, як театр "Березіль", поставити на дійсно більшовицький ґрунт, щоб театр "Березіль" був активним будівником української радянської соціалістичної культури. А цього зараз немає. Ось чому зараз гадаю, що сьогодні ми попросимо керівника театру Курбаса спинитися на цих моментах і дати відповідь на ті питання, що їх ставить пролетарське суспільство перед театром.

КУРБАС. За темою моєї доповіді, коли її можна так назвати, визначено було мені сказати про стан і роботу театру "Березіль" на сьогодні.

Коли вважати, що цей стан і ця робота у зв'язку з останньою статтею з цього приводу в партійному органі "Комуніст", коли можна вважати, що цей стан набирає гострого значення, коли робиться, так би мовити, до певної міри стан від розгляду вирішальних пунктів щодо його майбутнього, то звичайно те, про що говорить тов. Хвиля, увійде в цю доповідь, хоча широко історично я не думав сьогодні виступати.

Стан у театрі "Березіль" на сьогодні – це значить почати сезон з певним планом репертуарним, це значить план робіт, що їх намічено на сьогодні, це є лінія театру, якою вона є поміж колективом і громадськістю, поміж колективом

---

[6] Стенограма виступів публікується в оригіналі українською мовою вперше. Примірник стенограми ласкаво надав з особистого архіву дослідник творчості Леся Курбаса Микола Лабінський. *(Прим. ред.).*

і владою. Сезон цього року ми починаємо з певною свідомістю величезної відповідальності за нього. В тому, що минулого сезону ми мали складні обставини, як якісні показники – слабі, так і до певної міри кількісні, оскільки за моєї хвороби план робочий був зламаний і, крім речі "Хазяїн", нічого програмового не поставлено; поставлені речі випадкові, які мали значення для того, щоб підтримати афішу, тобто підтримати касу, тощо.

Ми урахували, що цього сезону ми повинні зробити так, щоб наверстати те, що загублено минулого сезону, наверстати щодо кількості, а запасів репертуарних не залишилось, крім "Хазяїна", і значить цього року ми мусимо надолужати особливу організацію роботи, особливу ефективність – це по-перше; а по-друге, ми вважали за потрібне мати на увазі також і те, що культура нашого театру "Березіль" через такий хід роботи в своїй виразності дуже розхиталася за останній час.

Дійсно, на сьогодні ми маємо 4 редакції репертуару. Перша була складена весною, друга перед літніми відпустками, третя після літніх відпусток, четверта вже була затверджена вищим репертуарним комітетом. Кожний раз редакція вносилась до НКО, до відділу мистецтв, де до вищого репертуарного комітету, де вона пророблялась, де вносили зміни – виходячи з сьогоднішнього репертуарного ринку вносили певні зміни – і остання редакція була затверджена в такому вигляді, як вона була складена керівництвом і з тими корективами, які були остаточно дані до цього репертуару. Це перш за все "Маклена Ґраса", далі "Варфоломеївський ярмарок", далі Дос Пассос[7] ... далі "Загибель ескадри"... далі "Смерть"[8]... Потім ще один переклад п'єси з російської драматургії, не вирішили ще, яку п'єсу вставити. Це той репертуар, який на сьогодні зафіксовано після спільної роботи керівництва театру і репертуарного комітету. Взагалі керівництво, як я казав, змагалося вирівняти політичну лінію так, як це на погляд керівництва при певних корективах вищого репертуарного комітету повинно бути для здійснення театром тих завдань, які на нього покладає Радянська влада.

Перша прем'єра "Маклена Ґраса" пройшла цими днями – може, дехто її бачив. Про неї була стаття тов. Тарана в газеті "Комуніст". Ми сподівались, що ця прем'єра досягає іншого ефекту, ніж з цієї статті виходить. Тому, коли ми після прем'єри мали розмову з товаришами і після перегляду в театрі затримались і обмінялись думками з приводу цього, у нас до деякої міри склалося враження, що театр не зумів довести до глядача те, що хотів. Тому ми негайно внесли в наш робочий план низку змін.

Слідуюча п'єса за планом – "Загибель ескадри". Тому що "Маклена Ґраса" пройшла непоміченою, театр не зумів довести до глядача те, що хотів, ми перемістили свій робочий план і запросили приступити до роботи режисера, який мав доручення працювати над постановкою "Загибель ескадри". "Загибель ескадри" – з часів громадянської війни, п'єса настільки високого політичного

---

[7] Вочевидь, Л. Курбас мав на увазі інсценівку одного з романів Джона Дос Пассоса.

[8] "Смерть леді Ґрей" С. Голованівського.

напруження й пафосу, що ми вирішили її поставити на Жовтневі свята цього року й до неї приступили. Також автор приступив до того, щоб вирівняти деякі моменти в цій п'єсі.

Далі йде прем'єра Дос Пассоса..., слідуюча має бути постава "Варфоломеївський ярмарок", де зафіксований на сьогодні порядок вистав.

Стаття, яка появилася позавчора в "Комуністі", має рішуче історичне значення.

Не можна передбачати конкретних форм, за якими повинна йти перебудова театру, але я знаю, що колектив настільки сильний по своїй якості, що там, де колектив, міцна режисура, міцні актори, і вважаю, що театр з новими формами перебудови впорається. Все залежить від того, наскільки знайдено буде щасливий вихід з того критичного моменту, в який театр попав.

Хто читав статтю, той, безперечно бачив, що стовбці газети говорять про те, що театр заведено в безвихідний кут. Ви, напевно, пригадуєте, як обґрунтовано в статті і ясно сказано про те, що театр повинен подумати, як бути в дальшому.

Як я розумію статтю – репертуар мусить бути змінений, мусить бути внесено рішучі зміни і в саме керівництво. Це дійсно було б дуже ненормально, коли б театр залишити в такому становищі, в якому він зараз перебуває.

Отже, я говорю, що змін має бути дуже багато. Дирекція театру, як би вона не була пов'язана з органами Наросвіти у своїй роботі, як би не перебудовувала свою роботу, – все ж таки дуже багато випадає на долю керівника, на його власну творчу ініціативу, і тому тут має бути людина, яка має право брати на себе надто багато.

Оце все, що я мав вказати. Якщо не ясно буде що-небудь, я дам відповідь на запитання.

КОЗИЦЬКИЙ. В репертуарі було передбачено п'єсу Куліша "Прощай, село". Коли і з яких міркувань її знято?[9]

КУРБАС. Не лише "Прощай, село", а був цілий ряд п'єс, які в процесі проробки репертуару з вищим органом – реперткомом змінились та замінювались іншими п'єсами.

Зокрема, з цією п'єсою вийшло так, що в театрі формується зародок філії і для цієї філії було підібрано п'єсу. Туди ввійшла і ця п'єса. Було ж найдено, що для театру вона не відповідає, і вирішили її замінити іншими речами.

ХВИЛЯ. Ви, Лесь Степанович, виступаючи, сказали про те, що театр, керівництво театру має право просити до себе довір'я. Після тих декларацій, які були з боку театру, з боку вашого, чи настали будь-які зміни в самому театрі, в роботі театру, і чи є дані говорити про те, що ці зміни відбудуться (я мав на увазі, в якій мірі театр, даючи заяву про виправлення тих величезних політичних хиб, які були в театрі за останні роки) і як керівник, вважаєте, що ці виправлення відбулись чи ні? Це одне з кардинальних питань, від яких залежить подальша робота театру.

---

[9] П. О. Козицький написав музику до постави цієї п'єси в "Березолі".

КУРБАС. Я на це можу просто відповісти, що з самої роботи театру видно, що не зовсім допомагає в справі орієнтації в роботі театру "Березіль", коли більше рахуватися з декларацією, аніж з його роботою. Декларації тільки мотивують роботу та дають напрямок.

Театр не пусте говорив в декларації, що театр зовсім не веде лінії відстоювання своїх, як виявилось, помилкових чи таких, що можуть бути помилковими, позицій. Він старається всю свою лінію тісно пов'язати з певними директивами та безпосереднім контролем керуючих органів. Нема в останні роки такої позиції, такої ситуації, щоб "Березіль" відстоював, боровся – скажемо за "Народній Малахій" ... (не чути)[10]. Щодо "Маклени Ґраси", ми виразно заявляли, коли ця п'єса має хоч би яку-небудь ціль політичної шкідливості, коли хтось може зрозуміти з цієї п'єси, то театр хоче протиставити свою лінію, ви скажіть нам – ми цю п'єсу не тільки не випустимо, а навіть не покажемо, хоч вона і готова. "Маклена Ґраса" – це є все-таки дуже серйозне, по-своєму вперте шукання того реалізму, який на сьогодні для нашого мистецтва є програмовий. Це, може, дуже індивідуально розв'язав театр, може, розв'язав помилково. Візьміть такі речі, як "Плацдарм". Це річ не менш показна з погляду того, наскільки театр переглядає свій шлях, свої методи роботи. Оскільки три роки я як керівник, нічого не ставив, звичайно, що молодші мої товариші, які виконували репертуар цих років, в поодиноких випадках… правіша, поодиноких випадках... лівіша. Вони роблять ще більш помацки, аніж це повинні робити, але те, що вони роблять, свідчить само за себе.

Я не казав, що ми маємо право просити довір'я. Ні, я твердив, що це керівництво не має просити, що треба таке керівництво, яке мало б це просити.

ХВИЛЯ. Ще одне питання. Ви заявили, що судити про те, чи змінив театр свою лінію, чи не змінив, можна не на основі декларацій, а на основі практики тої, що є в театрі, себто практичної роботи. Ви, очевидно, вважаєте, що практика, яка зараз є, свідчить про те, що театр змінив свою лінію?

КУРБАС. Я вважаю, що театр в тій мірі, в тих межах, про які тут говорили, в тій мірі, яка можлива в театрі, такому, як "Березіль", коли 3 роки нема основної роботи, стержневої роботи – в таких межах театр робив все можливе, щоб здійснити цю декларацію.

ХВИЛЯ. Хто хоче взяти слово?

АХМАТОВ. По суті питання. Питання важливе – мова йде про театр, який має певну історію, який не просто собі один з театрів, а театр, який має низку акторів, про яких можна говорити, як про визначних акторів, найкращих акторів Радянської України, має низку досягнень у своєму минулому, про що було зазначено й достатньо говорилось. Наприклад, коли святкували ювілей визначного актора тов. Бучми. Це згадується, коли так коротко й схематично зазначив тов. Курбас про помилки театру, про шлях його майбутній. Я хочу говорити лише

---

[10] Деякі очевидці засідання колегії Наркомосу казали, що стенограма не велася. Однак ця і подібні ремарки в тексті, без сумніву, належать стенографістці, яка, вочевидь, була присутня і сиділа за привідчиненими дверима приймальні наркома.

про майбутнє, бо про помилки ми знаємо й можемо про них говорити не так схематично, бо всі знаємо шлях театру, про це говорили багато, а майбутнє цього театру для мистецтва Радянської України неабияке значення має. І коли тов. Курбас каже, що треба знайти формулу переходу від статті, яка вміщена в центральному органі КП(б)У "Комуніст", знайти формулу переходу того, як далі працюватиме театр, то, на мою думку, треба так поставити питання, як його ставить наша партія, коли мова йде про роботу, роботу, яка не має всіх ознак витриманої роботи, яка має низку хиб і помилок, тобто мова тут може йти про керівництво театру. Про яке керівництво може йти мова, не лише про зміцнення керівництва, а про напрямок художнього керівництва, і коли молодь, яка є в театрі і під керівництвом Курбаса своїми власними шляхами дає нам можливість вважати, що театр "Березіль", його колектив може працювати добре, працювати як слід, то значить тут бракує чогось такого, що залежить хоча б і від колегії Наркомосу, тобто бракує такого керівництва, яке не дає можливості довір'я. Тов. Курбас підкреслив цей момент, він казав, що ми ставили п'єси, і коли ці п'єси не зустрічали підтримки громадськості, організованої громадськості, тобто виступали в пресі радянські керівники, робітники, ми зразу від них відмовлялися. Це правильно, так все й було, але ця відмова не йшла до виправлення помилок, а це був шлях, коли було багато помилок, коли одна помилка йшла від другої. Наприклад, п'єса "Маклена Ґраса" – написана Кулішем, написана непоганою мовою, і коли театр показав зразки акторської гри, ця п'єса створила таке гнітюче враження у того, хто її бачив, якось розгублено сприймав глядач, глядач, з яким ми мусимо рахуватись, і дехто ставив питання, що актори "Березоля" мусили витрачати свою енергію, свої сили й таланти на інші методи гри, на іншу п'єсу, на іншу творчу колективну роботу. Про майбутнє хочеться сказати лише одно, що завдання театру "Березіль", який мусить жити й буде жити, полягає в тому, щоб відчувалась колективна воля й колективна творча робота театру. Один, що був у театрі і бачив п'єсу "Маклена Ґраса", казав, що помилка в тому, що в цьому театрі ніяк не можна побачити позитивний бік робітника, що робітники на сцену не виходять. Це звичайно залежить від актора, але ми бачили й таку п'єсу, як "Диктатура" Микитенка, не лише "Маклена Ґраса", і всі ці помилки носили всі ознаки великої напруженої роботи, давали іноді почуття художньої насолоди, викликали емоції у глядача, але створювали враження, що значна кількість сил витрачена даремно.

Які вимоги ставить глядач, глядач кваліфікований, глядач некваліфікований? Він хоче бачити в театрі відображення загальної лінії, лінії за соцбудівництво. Чи спроможний колектив театру це робити? Спроможний колектив театру це зробити, але тут бракує у Курбаса щирості. Треба це питання ставити незалежно від особи товариша, який доповідав про шлях, що він його пройшов, бо такий великий значний талановитий колектив мусить зараз одержати найміцнішу кваліфіковану політично-художню допомогу для того, щоб дух колективізму в керівництві театру був міцніший. В ньому полягає головне завдання, яке зараз стоїть перед Наркомосом. Ми не тратимо через це театр "Березіль". Але ми та-

кою самою можливістю дати кращих товаришів зараз для роботи в цьому театрі одержуємо можливість кардинально змінити напрямок не тільки щодо репертуару, напрямок щодо методу роботи, які існують в театрі "Березіль". Треба, щоб "Березіль" не був синонімом якоїсь відміни від нашої загальної лінії, треба, щоб "Березіль" був синонімом того молодого творчого колективу, яким він був у певний час, яким він може бути і яким він зобов'язаний бути за наших умов.

Я виступаю сьогодні абсолютно для мене несподівано, тому що товариші, які працюють у театрі, мусять разом з тов. Курбасом дати більший матеріал, щоб ми могли виступити з цього приводу. На жаль, пауза затягнулась, довелось її розрядити моїм, може не зовсім вдалим, виступом.

ГРУДИНА. Я також несподівано виступаю. Я сьогодні тільки приїхав і не знав, що буде таке засідання, але вважаю, що таке відповідальне засідання Колегії Наркомосу, по такій важливій справі, як театр "Березіль", і стаття в "Комуністі", примушує персонально мене, який часто виступав про "Березіль", до виступу. Ми всі хорошо знаємо, що останній час вся радянська громадськість, Радянська влада, ціла комуністична партія приділяє театру неабияку увагу. За останні два роки ми маємо кілька визначних історичних документів, що говорять про велику увагу саме до гастрольного мистецтва. Ми це бачили і в історичній постанові ЦК ВКП від 23 квітня 1932 року[11], ми це знаємо по тих численнях конкурсах, які оголошував Раднарком на кращу п'єсу. Ми це знаємо з постанови про побудову 152 кінотеатрів на селі. Можна навести безліч документів, які говорять про те, що театральний процес посідає одне з величезних місць у радянському культбудівництві. Одних цих даних поза всякими іншими деклараціями і маніфестами досить для того, щоб кожний радянський робітник у галузі мистецтв, літератури і театру усвідомив великі завдання, які зобов'язують до відповідних перебудов. Коли йде мова про "Березіль" то, не дивлячись на це, на протязі цілої низки років кардинальних змін і зрушень, на жаль, немає. Товариш... говорить, що він не буде говорити про історію театру, його цікавить більш майбутнє. Але для того, щоб говорити про майбутнє, треба глянути на історію, зокрема "Березоля". Ми пам'ятаємо театральний диспут 1927 року, де багато приділяли уваги "Березолю". Диспут 1929 року, де знов центральне місце зайняв театр "Березіль". В кінці 1931 року, як раз в той час, коли після суворої критики всієї радянської преси на Україні, починаючи з органа "Критика", "Комсомолець України" – саме в цей час ми мали появу декларації від театру "Березіль" втретє, які друкувались на сторінках радянської преси, від колективу театру і від самого Курбаса. Отже, ця історія нас до чогось зобов'язує, мені персонально здається – це мусить нас чомусь навчити і не даремно, а цілком доречно, і дуже влучним буде запитання: а як же зрештою після всіх тих декларацій і маніфестів, як театр "Березіль" показав у практичній роботі свою перебудову і саме після тих державних і загальних громадських актів, після постанови ЦК від 23 квітня і цілої низки інших вказівок, які зобов'язують кожну мистецьку організацію до пе-

[11] Відома постанова "Про перебудову літературно-мистецьких організацій".

ребудови? Від відповіді на це відповідальне питання, мені здається, тов. Курбас, делікатно кажучи, ухилився по суті. Тов. Курбас сказав, що, власне кажучи, ми останній час погоджували репертуар і всякі інші справи, це ж "формалістика", бо всі ці справи робить кожний державний заклад. Кожний театр обов'язково мусить погоджувати плани, репертуар і всі ті речі, які згадував тов. Курбас. Це його невід'ємний обов'язок і прерогатива. Я принаймні, зрозумів запитання тов. Хвилі зовсім не так і не знав, як зрозумів його Курбас, коли він дав таку надто прозаїчну відповідь на таке надзвичайно серйозне запитання.

Ще про історію. Свого часу Курбас, коли йому закидали різні неправильності, різні збочення, як театр, так і сам Курбас не зразу усвідомили це. Тов. Курбас між іншим покликався на цілу низку причин і обставин, які не дозволяють театру розгорнути повною мірою всіх своїх досягнень і можливостей, і, зокрема, на причини адміністративного порядку. Зокрема, щодо керування і тих людей, яких йому давали органи Радянської влади в допомогу до керівництва театру. Зокрема, йшла мова про директорів театру, які нібито шкодили в роботі театру. Ви пам'ятаєте про вакханалію з директорами театру "Березіль"? Їх мінялось дуже багато. Жодний з тих директорів не зміг задовольнити вимоги художнього керівництва в налагодженні роботи і в зміні зокрема лінії театру. Ми знаємо відповідальний акт з боку НКО в свій час, яким, зокрема тов. Курбасу, як і цілій низці керівників інших театрів, було надано необмежені права директора театру і художнього керівника, і такі права Курбас мав. Після того пройшло ще два роки. Тов. Курбас вказав на один з моментів, на який ми мусимо вважати. Колегія зверне на це увагу, це особистий момент – довгий час хворування тов. Курбаса. Правильно, що цей момент не міг не відбитись на роботі театру, ясна річ, це мусило в той чи інший спосіб позначитись на репертуарній лінії, але О. С. вже видужав, він вже мистецький керівник у театрі. І що він за минулий сезон підтримує, і що він вперто захищав, і що він санкціонує?

Ми дійсно бачили хорошу роботу минулого сезону, в цій мережі було поставлено "Хазяїн", але далі бачимо, що Курбас вперто захищає таку річ, як "Чотири Чемберлени" в редакції Петрова-Соколовського[12]. Це зазнало суворого осуду, але все ж таки цю п'єсу поставлено. Репертком поставлений в таке становище, що він мусить санкціонувати цілий ряд постав для "Березоля", бо залишається або бити по карману або санкціонувати.

Далі йде постава "Пурсоньяк"[13] минулого сезону, нарешті "Маклена Ґраса", про яку не доводиться говорити, оскільки досить яскраво й повно висловлювались щодо політичної оцінки цієї речі Таран на шпальтах "Комуніста".

Щодо художньої сторони, то Курбас говорить, що тут є своєрідний реалізм. Тут нема жодного реалізму, а є лише поворот до старих досягнень, що їх мав "Березіль" давним-давно.

---

[12] Спектакль-ревю, текст написано творчою бригадою театру (постановка В. Скляренка і Б. Балабана, 1-ша редакція – 1931, 2-га – 1933 р.).

[13] Вистава за п'єсою Ж.-Б. Мольєра "Пан де Пурсоньяк" (постановка Л. Дубовика, 1933).

У мене складається таке враження, що театр "Березіль", на жаль, не усвідомив своїх помилок в особі свого керівництва, а щодо цього колективу, то він так само декларуючи, маніфестуючи свої помилки, мусить визначити свої погляди та виправляти роботу згідно з декларацією.

Можливо, я буду надто різкий, але у мене складається таке враження, то театр "Березіль" будує свою роботу на зразок шкідницьких організацій. Весь репертуар, всі плани роботи так побудовано, що колектив висококваліфікованих людей мусить декваліфікуватися, бо протягом року вони не працюють так, як слід працювати. Режисер в любому театрі може ставити поставу, а в "Березолі" для цього там роботи немає. Як тільки режисер підростає і виявляє себе, його немає в театрі (факт зі Скляренком, який виявив себе в "Хазяїні").

Відкривається театр республіканського значення, і не притягнено художника, бо роботу щодо "Маклени Ґраси" не можна вважати за художню. Колектив у кілька десятків чоловік нічого не підготував і, як то кажуть, "сколько я понимаю в этом деле", художнє керівництво ведеться так, як не слід.

ЩУПАК. Я особисто дуже знайомий з театром "Березіль" і з його постановами, знайомий з раннім київським періодом розвитку.

Той, хто знає цей період, пам'ятає, як радянська та партійна громадськість, маючи перед собою факт революційної тенденції в розвиткові цього театру, приділяли колосальну увагу цьому театрові, як вона брала під свій захист, нікуди правди діти, від тих величезних нащадків, які були в той час з боку специфічної київської націоналістичної контрреволюції – театр мав колосальну підтримку.

Коли глибоко проаналізувати шлях театру в той період, то треба сказати, що цей шлях був шляхом розвитку, де виявлялись революційні тенденції, але буди великі залишки буржуазних театральних традицій.

Все, що нагадувало експресіонізм, вважалося за процес революційний в українському театрі, але низка постав, які були в "Березолі", свідчать про те, що театр в основному розвивається революційними шляхами.

Треба сказати, що пізніше театр, як всім відомо, збочив на шлях підтримки націоналістичних виявів в українській літературі. Можна сказати, що театр "Березіль" склав блок з ВАПЛІТЕ і не тільки відбив на сцені цей вияв, а підсилював навіть націоналістичні вияви в українській…

Третій етап театру, коли "Березіль" визнає помилки і ставить у себе такі постави, які свідчать про те, що театр не обстоює попередніх своїх націоналістичних шляхів (скажімо, постава Микитенка "Диктатура", "Плацдарм" – Ірчана і т. д.), постави, які своїм змістом міняють до певної міри лінію театру "Березіль" (хоча в методах оформлення цих постав, зокрема "Диктатура", театр "Березіль" не звільняється від багатьох огріхів у своїй творчій методі), але цих постав небагато. Поряд цього ставляться постави правильного характеру, які виявляють естетську, політичну лінію, не таку лінію, яка повинна бути розрахована на передові ідеї та передові завдання нашого часу.

Що мене як представника літератури вражає – виключна ізольованість. Я не знаю такого ізольованого від громадськості театру, як театр "Березіль". Я два

роки живу в Харкові і не можу зрозуміти такої ізоляції театру, який називає себе революційним. Візьмемо таке, що він ізольований навіть від суміжних ділянок мистецтва – від літератури.

Я бачив у Москві, я буваю на багатьох літературних з'їздах у Москві, видатних московських театралів-художників, які приходять у письменницьке середовище, на письменницькі збори, як Таїров та інші, висловлюються, дають себе критикувати, слухають критику і вчаться. Старі художники вчаться на сучасності, вчаться у широкої пролетарської революційної громадськості правильніше розуміти складні процеси творчості, яких абсолютно не можна розуміти добре, не будучи озброєним філософією нашої епохи, не будучи озброєним наукою марксизму-ленінізму, не будучи зв'язаним з передовими політичними й мистецьким колами нашого часу. Я нічого надійного на протязі цього часу не бачив у театрі "Березіль". Дивна ізоляція цього колективу від всього нашого літературного процесу. Я ніколи не бачив усіх товаришів на жодних літературних зборах, навіть там, де стояло питання про театр, про драматургів.

Як це треба розуміти? Це треба розуміти так, що ці товариші, очевидно, уявляють собі, що всі питання творчі остаточно розв'язані в системі театру "Березіль", що там цілковито знайдено ключ, секрет, механіку, а все те, що поза цими чотирма стінами "Березоля" – "это от лукавого", це від неписьменних, людей темних, неосвічених. Одним словом, це є високомір'я, презирство нечуване в наш час, яке не може вести до хорошого, а неминуче мусить привести до провалу. Це високомір'я, презирство до масової пролетарської і до марксистської теоретичної критики і теоретичної думки. От як я розумію цей процес. Звичайно, я не можу зараз сказати, хто найбільше винний в цьому процесі ізоляції і самоізоляції. Очевидно, природньо в першу чергу за це відповідає керівництво, що колектив повинен варитись у котлі нашого суспільного життя і нашого мистецького життя, ізольований від всіх нас.

І, нарешті, "Маклена Ґраса". Я мушу сказати, що я особисто чекав з колосальною нетерплячкою постави цієї п'єси в театрі "Березіль". Чому? Тому що я читав п'єсу в рукопису, знав добре, так я розумію, органічно пороки цієї п'єси, знав внутрішню суперечливість, надзвичайну суперечливість цієї п'єси власне тому, що він взяв гостру для нашого часу соціальну тему, на яку кожний передовий громадянин зараз реагує, розв'язок у плані, я дозволяю собі вказати сміливо, старого буржуазного мистецького твору. Це моє глибоке переконання. Ніякого реалістичного стилю у Куліша вже немає, ще менше його в театрі "Березіль". Ця широка соціальна тема – мова по суті покриває в усій своїй природі всю сталеву форму Кулішевої кризи, але я був глибоко переконаний, що театр "Березіль" після багатьох своїх провалів (по-мойому, це для нього зараз надзвичайно важливе питання), я вірив серйозно, що театр "Березіль" безперечно проробляє колосальну роботу, критично поставившись до недоліків Кулішевої п'єси, допоможе драматургові, не тільки себе поставати в хороше становище, а й драматургові, тому що театр не просто механічний оформлювач літературного тексту – театр є активний діяч. І ось мені пригадується, що я в розмові з тов.

Кулішем сказав йому, що я не уявляю собі, що театр "Березіль", поставивши "Маклену Ґрасу", буде трактувати образ Маклени Ґраси так, як у нас записано, театр "Березіль" буде переробляти. Я питав у тов. Куліша, чим пояснити, що у вас більш відчувається навіть Метерлінк, ніж наші передові шукання в драматургії. Це була приватна розмова. Ось виявляється, що театр "Березіль" не тільки критично поставився, але вважав, що це ідеальна світового масштабу п'єса, тобто зразу поставився до цієї п'єси, яка не потребує жодного критичного ставлення. Про що це свідчить? Я хочу вірити в чесність тих людей, які це говорили, і через те мені доводиться робити висновок про виключний брак сучасності. Вважати, що ця п'єса не потребує критичного ставлення, що ця п'єса ідеально світового масштабу, п'єса, яка не робить жодних спроб справді розв'язати ці проблеми в плані соціалізму – така п'єса приймається як п'єса найпередовіша, як п'єса світового значення. Мені переказали, може мені неправдиво переказали, що після постави художній керівник тов. Курбас сказав, що це велике досягнення реалістичного театру, ця постава, і що навіть рідко де здобути такі досягнення лінією реалізму, як у театрі Курбаса. Я весь час про себе думав: або Курбас вважав, що театральне мистецтво – це чорна магія, або він містифікує, або це є колосальний брак чуття й розуміння самого корінного в питаннях соціалістичних. Так чи так, свідчить це про абсолютно неправильне орієнтування колективу. Я знаю, що актори театру "Березіль" ухопилися за п'єсу Куліша через те, що ця п'єса, на їх думку, давала блискучі ролі.

З розмов з товаришами, які працюють у театрі, я міг робити такий висновок. Правда, не завжди наші драматурги дають хороші ролі, не завжди дають такі ролі, де міг би себе виявити в достатній мірі талановитий актор, але зновтаки, наскільки треба неправильно орієнтувати акторський склад, коли талановиті актори могли зробити таку трагічну помилку: бачити ролі в Кулішевій п'єсі і не бачити того, що одних ролей мало, що роль має значення тоді, коли є міцна драматургічна система, коли всі ці ролі просякнуті єдиною філософською ідеєю, коли є міцний сюжет, міцна драматургічна структура та ін.

І що ж ми бачимо? Ми бачимо на сцені, що прекрасно грають Гірняк, Крушельницький, а між тим ці ролі і це виконання повисають у повітрі, немає внутрішнього зв'язку, немає сюжетного зв'язку. Хоча я догадуюсь, що гра цього самого Гірняка не дає потрібного розв'язання, … вона імпресіоністська, і беру відповідальність на себе заявити, що театр відстав і його керівництво відсталo від сучасного розуміння проблем стилю, від мистецького процесу, що відсталість ця є наслідком цієї самої самовпевненості, самозакоханості, небажання прислухатися до того, що є поза ним. Ось, на мою думку, ті болячки (це моє глибоке переконання), які безперечно надзвичайно шкодять важливому колективу, який неправильно орієнтує, який веде лінію ізоляції від письменницької громадськості, веде лінію ізоляції від вимог театру, який створює атмосферу взаємохвальби і самовпевненості, і все це треба розв'язати радикально для того, щоб театр жив не "самобутнім шляхом", а найкращим шуканням передової драматургії, радянської драматургії у радянському театрі.

ЯНОВСЬКИЙ. Я на сьогоднішній такій відповідальній нараді чекав зовсім іншого виступу з боку тов. Курбаса, ніж це сталося сьогодні. Виступ Олександра Степановича складає таке враження, що він мав нормальний порядок – прийти на засідання колегії, розказати репертуарний план, сказати, з яких причин і як проходив той репертуарний план, і не дати тут, на колегії Наркомосу, де беруть участь представники письменницьких організацій і інших, тут Олександр Степанович не дав розгорнутої критики того дійсного стану, що утворився на сьогодні в театрі "Березіль". Правда, Олександр Степанович сказав, що театр "Березіль" намагався на протязі цього останнього часу виправляти всі ці помилки, які були до цього часу, але він оговорився "та як це театр розумів", тобто так, як це розуміло керівництво театру. Я хотів би, щоб тов. Курбас сказав, як він розуміє виправлення помилок театру, і чи в його розумінні виправлення помилок театру за останні роки, чи це є виправлення помилок, чи це є продовження старих помилок. На мою думку, це не є виправлення помилок, а є продовження старих помилок, що були до цього часу.

Який стан утворився в театрі? Коли тов. Курбас побачив, що сезон 1932/1933 року (я про це вже говорив в одній з бесід в стінах Наркомосу, говорив Олександру Степановичу, що сезон 1932/1933 року дав театру "Березіль" рік назад) не підніс весь творчий "колектив театру тим репертуаром, який був поставлений в сезоні 1932/1933 року, не підніс на вищий щабель театр, хоча всі можливості для цього були. Припустимо, що Олександр Степанович був хворий, він не мав можливості сам безпосередньо працювати з колективом, але в театрі є ще прекрасні кадри режисерів, які не були використані, щоб широко показати продукцію театру "Березіль". Що ми маємо в сезоні 1932/1933 року, чи заслуговує цього наявність тих кадрів, які є в театрі "Березіль"?

"Хазяїн" – прекрасна річ, прекрасно зроблена режисером Скляренком. Друга річ – "Чотири Чемберлени". Свою думку я говорив про цю п'єсу при її перегляді. Вважаю, що це зайва витрата сил всього колективу ставити таку п'єсу, брати таку обмежену вузьку тему й витрачати на це творчі сили, коли у нас є більш актуальні питання, які зараз стоять перед партією і урядом, коли театр хотів вже розв'язати сучасні проблеми. Але театр "Березіль" обмежився вузькою темою і даремно витрачав сили. І третя п'єса, яка невдала ні з боку самої п'єси, ні з боку постановки її. Виходить, що в театрі "Березіль" Олександр Степанович був хворий, але були наявні режисери: і Балабанов, і Крушельницький, і Дехтяренко, і Скляренко і ін. Невже цей колектив, режисерський склад, якого немає в жодному театрі, невже він при умові художнього керівництва не спромігся дати багато кращого, ніж він дав? Це певно тому, що ні Олександр Степанович сам не працював і не поставив питання перед колективом при його відсутності працювати як слід. Що ми бачимо в сезоні 1933/1934 року? Програмова річ "Маклена Ґраса", якою відкривається сезон, крім того, що сезон відкривається безпосередньо роботою О. С. Він три роки нічого не ставив, народ чекав чогось… Я попередньо не читав "Маклени Ґраси". Але як людина, близька до театру, я чув перемови, що "Маклена Ґраса" – це буде якийсь апо-

феоз театру "Березіль", і глядач чекав цього. Я говорив з паровозниками, які шефствують над Вами, вони теж чекали, що "Маклена Ґраса" – це буде річ, яка дасть зарядку пролетарському глядачеві. Я ставлю питання перед Олександром Степановичем: невже тут, на колегії Наркомосу, ви бажаєте прикритись тим, що репертком дав дозвіл, і ви тут "з боку припеку"? Ви перші почали працювати над нею, ви знали, що це ваша програмова річ, і не треба було брати таку річ, яка слизька – чи пройде, чи не пройде. Друге – чи це є випадок, чи є продовження вашої лінії? Чому "Загибель ескадри" Корнійчука, про яку ви говорили, що це прекрасна річ, яка дає прекрасну сторінку доби громадянської війни, – чому ви не взяли цю річ першою? Чому ви берете якраз далі "Варфоломіївський ярмарок" – класичну річ? Чому у вас так виходить: або Куліш, або стара класика? Невже ви як великий майстер, як великий художник не змогли знайти для себе одну з речей сучасного революційного театру і показати нашій громадськості з боку формального і з боку творчої роботи, і з боку самого змісту? У вас лише форма, а зміст випадає. Тому, коли зараз стоїть питання на колегії Наркомосу про роботу театру "Березіль", коли тут Олександр Степанович замість того, щоб на такому обмеженому засіданні чесно виступити й сказати, що далі театр "Березіль", зокрема Олександр Степанович вважав, що працювати таким шляхом, яким працював на протязі останніх трьох років, не можна, що це веде до загибелі театру, а ми повинні спасти творчий колектив театру тому, що там є прекрасні творчі сили. Коли сам Олександр Степанович нам тут цього не сказав, що це значить він вважає, що лінія, яку він продовжував, правильна, а з нашого боку лінія неправильна. Вважаю, що вона неправильна, і тому для мене цілком ясно, що та лінія, яку продовжував Олександр Степанович, – вона для театру некорисна, може призвести до загибелі театру, і ясно, далі залишитись в театрі я вважаю за неможливе тому, що Олександр Степанович не зазначив того, що потрібно йому було сказати.

МИКИТЕНКО. Сьогоднішнє засідання колегії Наркомосу, присвячене питанню роботи наших театрів "Березіль" та Дитячого театру, засідання, на яке запрошено й нас – представників літературної громадськості, ми сприймаємо з глибоким задоволенням, тому що це засідання є одним з виявів тієї великої творчої політичної роботи, яку розгортає нове керівництво Наркомосу за зміцненим проводом ЦК нашої партії.

Вже з різних інших приводів культурного й політичного характеру нам доводилось говорити про те, що зараз на Україні ми маємо величезне піднесення більшовицької пильності, маємо величезне розгортання фронту культурного будівництва і очищення його від націоналістичного мотлоху за проводом зміцненого керівництва ЦК партії.

Зараз створюється для нас – літераторів, письменників, робітників театру, образотворчого мистецтва і всіх інших суміжних галузей мистецтва, найсприятливіші умови для роботи. Зараз справді розгортаються сили, виростають крила у всіх митців на всіх ділянках цього фронту. Після історичної ухвали ЦК ВКП(б) з 23 квітня 1932 року про перебудову літературно-художніх організацій, після

створення оргкомітету спілки радянських письменників СРСР та Всеукраїнського оргкомітету, після великих успіхів, яких досягло керівництво оргкомітету за проводом партії, ліквідуючи групівщини і д., створено справді широкі можливості та умови для розгортання творчої праці як в галузі літератури і театру, так і в інших галузях мистецтва, і я гадаю, що почувають усі митці, не тільки літератори, а й актори, художники, які справді щиро хотять перебудуватись і працювати на засадах, які дає нам партія, хотять йти шляхом, яким нас веде партія – до найбільшого розквіту нашого мистецтва.

Отже, сьогоднішнє засідання є виявом більшовицької лінії керування процесом культурної революції на Україні. І тому, йдучи сюди, я з великою цікавістю чекав на виступ керівника "Березолю" – Курбаса. Ми всі зі зрозумілим інтересом і увагою чекали, що скаже керівник такого видатного театрального закладу, як "Березіль", після статті в "Комуністі", після того як вже стала відома думка громадськості, як саме, в якому стилі, в якому дусі висловиться Курбас, що він скаже про свій минулий шлях, про майбутнє театру та про його теперішній стан. Мене дуже цікавило також питання, чи зрозумів, нарешті, театр і насамперед його керівник, що постава "Маклена Ґраса" – це є нікчемна, непотрібна, не наша вистава. Чи відкидають вони, нарешті, свою "особливу лінію", про яку сказано в "Комуністі"?

Виявляється на сьогоднішньому засіданні, що зовсім "не розуміють" і не відкидають. Виявляється, що вони не тільки "не розуміли", а навпаки, вважали, що це є геніальне явище, що це коли не найбільш реалістична річ в Радянському Союзі, то в кожному разі це є потрібне революційне явище, на яке давно чекає радянська суспільність, і що це є нове слово в театрі.

Керівник "Березоля" Лесь Курбас заявляє тут, що після перегляду прем'єри, коли вони почули від деяких товаришів думку про цю поставу, то вони, мовляв, зрозуміли, що постава має не "той ефект", на який вони розраховували.

Пробачте, товариші, але я не вірю в цю наївність. Я думаю, що розумові здібності керівника "Березолю" значно вищі за цю удавану наївність. Треба бути глухим та сліпим, щоб не розуміти, що ви кілька років підряд робили не те, що потрібно радянському мистецтву. Я не вірю, що ви побачили й зрозуміли це тільки тоді, коли прочитали статтю в "Комуністі" (та й цю статтю ви "розумієте" дуже своєрідно). Ця удавана глухонімість і є та "особлива лінія" "Березоля" та, насамперед, його керівника, Леся Курбаса, про яку написано в органі Центрального комітету нашої партії.

Лесь Курбас говорив тут: "Ми дбали за правильність лінії так, як ми розуміємо лінію партії, як розуміє Народний комісаріат освіти, пролетарська суспільність, радянська літературна громадськість, всі ті люди, які мають безпосереднє відношення до творення радянського театрального мистецтва".

"Специфіку" в розумінні Курбасом "правильності" лінії видно з теоретичних висловлювань Леся Курбаса, яких ми маємо дуже багато. Ці висловлювання рясно друкувалися в журналах, ці його теоретичні висловлювання, крім усього, обґрунтували ту ідеалістичну систему, що її провадив Курбас у роботі театру.

Я підкреслюю те, про що тут правильно говорив тов. Щупак. У Москві, в центрі соціалістичної радянської культури, такі видатні режисери, як Мейєрхольд, Таїров, режисери театру ім. Вахтангова і т. д. і навіть старик Станіславський, вони не відгороджуються від суспільності, ні, вони шукають з нею контакту. А що робить Лесь Курбас? Він відгородив себе й "Березіль" китайським муром, вони замкнулися в своїому хуторянському закапелкові. В своїому високомір'ї та зарозумілості, в своїй "особливій лінії" Курбас вів "Березіль" до занепаду.

Проте ця замкненість була не плохенька замкненість: це була політична войовнича, що їй на зуби не попадайся. Ця політика противна політиці партії, крім усього, мала гаряче бажання ламати карки тим людям, які намагалися критикувати та виправляти позиції "Березоля". Наприклад, тов. Грудину за критику помилок "Березоля" вони намагалися так дискредитувати й оточити такою атмосферою, що продовжувати роботу йому ставало дуже важко.

Мені довелося одного разу бути присутнім на чистці колективу "Березоля", і я побачив, що люди буквально стають дибки за кожне слово критики та ображають своїх критиків. У цьому театрові утворилася атмосфера не пасивної замкненості, а войовничої.

КУРБАС. Не треба брехати!

МИКИТЕНКО. Цю репліку я відношу до того безславного багажу, який ви залишаєте, як спадщину колективу "Березоля". Це цілком зрозуміло, що "Березіль" провадив не пасивну, а войовничу політику в своїй ізольованості від нашої громадськості. Але він не був ізольований від іншої "громадськості", ні, він був міцно зв'язаний з "ВАПЛІТЕ", з організацією, в якій з'явилися "Вальдшнепи"[14], "Народний Малахій" тощо. Курбас підтримав тих, хто творив "Патетичну сонату"[15], образ Марини – це був єдиний фронт. Метод Хвильового не був чужий "Березолю". Фронт пролетарської літератури глибоко й щиро був ненавиджений від їхнього фронту, від "ВАПЛІТЕ", "Березоля" та його керівника Курбаса – це був єдиний націоналістичний фронт, і замазати цей блок на цьому етапі нікому не пощастить, як не пощастить замазати помилки театру "Березіль".

Зовсім одверто треба сьогодні говорити про ваші помилки. "Березіль" мав тенденцію поширювати свій вплив на Україні, рости... йому хочеться своєї філії в Полтаві, Харкові, Дніпропетровському. Він виявляє тенденції не виправляти свої помилки, не вростати в радянський ґрунт, не виправляти свою творчу методу, а захоплювати нові позиції, будувати свої філіали, перевозячи в них увесь свій "багаж". Це не те, чого ми чекаємо від "Березоля", не в цей бік ви мусите рости.

Коли "Березіль" починав свою діяльність, у нього було кілька штабів – в Одесі, Києві та інших містах, але "штаби" ці не могли нічого путнього зробити, вони лише розповзались по периферії та славили "Березіль". І сьогодні це за-

---

[14] Роман М. Хвильового, звинувачений критикою у відвертому націоналізмі.

[15] П'єса М. Куліша, заборонена до постави в театрі "Березіль". Її поставу здійснили О. Таїров в Московському камерному театрі (1931) і К. Тверський у Ленінградському БДТ (1931).

хоплення нових позицій непотрібне, бо ви не зможете допомагати радянському мистецтву, поки не виправите помилок у самому своїому колективі.

Театр "Березіль", крім себе, нікого не визнає на Україні. Театр ім. Франка, Одеський театр, столичний театр Революції[16] – це все, мовляв, "хуторянство". У театрі "Березіль" немає громадського ставлення до роботи інших театрів, а є презирливе ставлення. Це є теж один з компонентів "особливої лінії".

Тимчасом назвати "Березіль" найкращим театром на Україні буде невірно. Це театр, що протистоїть усім іншим театрам своєю творчою системою, це вірно. У "Березолі" є "особлива лінія", що створює одірваність його становища, але це не значить, що це найактуальніший театр у нашому розумінні, бо його культура формалістична, його культура обвішана формалістичними брязкальцями. Великі здібності талановитих акторів "Березоля" покручено системою Курбаса і рис ідеалізму та націоналізму – не дозволяє сьогодні театру "Березіль" стати кращим на Україні театром, який міг би репрезентувати лише радянське театральне мистецтво. Для того, щоб цього становища – передового театру – досягти, треба скинути з себе такий формалістичний вантаж.

Отже, назвати сьогодні "Березіль" провідним театром буде зовсім невірно. Це є легенда. Кажуть, що "Березіль" має велике значення і що він впливав на інші театри. Значення то він, безперечно, має, інакше б ми йому не приділяли стільки уваги, а от щодо впливу, то треба сказати, на які інші театр він впливав і як саме впливав. От в Харкові він впливає на Дитячий театр, але це не досягнення, а лихо Дитячого театру, я дивився поставу в Дитячому театрі. Це каліченння дитячого глядача. Коли ми, дорослі, з великою натяжкою можемо дивитися на вибрики в театрі "Березіль", то дитині важче, це тільки калічить дітей. Ця школа кривляння дитині нічого виховного не може дати.

Ми маємо в Дитячому театрі "вплив" "Березоля" тому, що там працюють березільської школи режисери. Це такий театр, як музкомедія, де працює тов. Бортник[17] і працював Балабан. Отже, це не вплив, а механічне перенесення березільської системи на ці театри. (Тепер це намагаються перенести на Дніпропетровський театр, де немає свого керівництва). А інші театри, що мають свою історію, своє художнє лице, як от театр Франка, під керівництвом нар. артиста республіки Гната Юри, Одеський театр Революції, столичний театр Революції під керівництвом заслуженого артиста республіки Марка Терещенка, театр Заньковецької, театри, що мають свою історію по 10 років, вони не визнають ніякого впливу "Березоля". Чому це так? Чому його вплив не позначається на столичному театрі Революції, на театрі Франка?

Коли б художня система "Березоля" була така передова, як березільці про неї думають, як їхні трубадури про неї співають, а інші театри були.., як березільці про них говорять, то ці театри, безперечно, наслідували б "Березіль", училися б у нього. Але нічого подібного не відчувається. Своїм реалістичним

---

[16] Харківський театр Революції, художнім керівником якого був М. Терещенко, а завлітом І. Микитенко.

[17] Я. Бортник працював режисером у "Березолі" в 1922 р.

методом ці театри протистоять “Березолю” як сильні організми, як культурні організми, що твердо стоять на своїх ногах.

І тоді нема підстав говорити, що “Березіль” є така фортеця, яка репрезентує ціле театральне мистецтво Радянської України. Нічого подібного. Це тільки легенда. Цю легенду створено Костями Буревіями, Хмурими... Ось таких людей об’єднував навколо себе “Березіль”. Чим пояснити, що найбільшими трубадурами “Березоля” були Кость Буревій, [Василь] Хмурий, представники націоналістичного табору, що гуртувалися навколо “Березоля”? Хто підносив його до недосяжної височини? Ці трубадури. Радянська пролетарська суспільність цінує “Березіль”, цінує талановитих акторів “Березоля” (таких, як Н. М. Ужвій, А. М. Бучма, М. М. Крушельницький та ін.), але радянська суспільність ніколи не кадила безоглядного фіміаму “Березолю”. Кадили фіміам такі люди, як Кость Буревій, Василь Хмурий та їм подібні.

Правильно вказано, що керівництво “Березоля” треба поправити, але треба вказати і про колектив “Березоля”.

Керівництво “Березоля” поправити безперечно треба, воно своєю роботою за ці роки довело, що нездібне керувати театром, і остання постава “Маклена Ґраса” є цілком нікчемна, нікудишня, вона свідчить, що керівництво не справляється не лише з політичними завданнями, які стоять перед театром, а й з художніми завданнями.

Та, поправляючи керівництво, ми мусимо сказати, що колектив “Березоля” теж потребує поправлення в тому розумінні, що довгорічна робота такого режисера, як Курбас, не могла не відбитися шкідливо на акторах “Березоля”. Ця система в багатьох випадках поламала людей, покрутила їхні таланти, вона примушувала їх не говорити по-людському на сцені, а завивати, кривлятися, робити якісь незрозумілі вибрики, які нічого спільного не мають з духом нашої доби.

І тому колективу “Березіль” треба докласти героїчних зусиль, щоб виправити себе і стати на правдивий реалістичний шлях. (Дехто з березільців у своїй зарозумілості зневажливо називає реалістичні постави натуралістичними, та це тільки зарозумілість, а не істина). Отже, поправляти треба не лише керівництво, а порадами, товариською увагою поправляти треба цілий колектив, енергійно направляючи його на правдиві шляхи. Тут благодушіє і недомовки на даному етапі, коли рішуче взялися, щоб допомогти “Березолю”, будуть тільки на шкоду “Березолю”.

А нам треба зробити “Березіль” цілком нашим, одним із кращих, передових радянських театрів. Немає сумніву, що пролетарська суспільність за проводом партії досягне цієї мети.

КОЗИЦЬКИЙ. В чому майбутнє театру – це завдання всім нам, але для прогнозу на майбутнє потрібний аналіз. Аналізуючи цей шлях не треба заглиблюватися в питання про формальні шукання, а в першу чергу взяти під розгляд той літературно-художній матеріал, на якому загострював театр протягом всієї своєї діяльності свої творчі здібності.

За київським періодом[18] роботи театру я не мав змоги стежити, але шлях його в Харкові на мене зробив тяжке враження. Шлях його в Харкові становить низьку лінію, лінію цілком ясну. Определюється вона шляхом через "Мину Мазайла", "Народного Малахія", "Яблуневий полон"[19] до "Маклени Ґраси". На цій лінії були яскраві етапи, пригадаємо таке оформлення, про яке згадується в одній з промов М. О. Скрипника[20]. Згадується, правда, з дуже поблажливою реплікою від актора. Це коли в "Яблуневому полоні" в оформленні театру акторка, звертаючись до публіки, вигукує: "Ви розстрілюєте сотнями українську інтелігенцію!". В цій статті Скрипник у цей момент відзначив, хоч, правда, з дуже поблажливою заміткою самого автора, що це, мовляв, свідчить, про певний напрям театру. Звичайно, треба було б сказати значно сильніше. В 1932 році "Березіль" визнав своє націоналістичне збочення, але в чому виявилося реально визначення цих збочень?

"Маклена Ґраса" проголошується за геніальний вплив і піде як твір програмового характеру. Правда, можна сказати, що за цей час були поставлені такі п'єси, як "97"[21], "Диктатура"[22]. Може я й не великий спеціаліст у драматургічній справі, в справі театрального оформлення, але моє враження і моя думка, як читача й глядача, така, що і "97", і тим більше "Диктатура" – в читанні є значно сильнішими творами з ідеологічного боку, ніж вони є в постановці "Березоля". В той час, як "Березіль" через голову підскакував, щоб оформити ідеологічно шкідливі речі, він не оформлював ті речі, які значно більш доскональні. Отже, ця лінія є лінія вниз, і безперечно ніякої зміни на протязі цієї лінії помічаємо, і це є лінія вниз не з боку формальних шукань, а в першу чергу з боку ідеологічного змісту. Якраз про це, про те, як саме театр в особі свого керівництва розуміє завдання переозброєння, як саме він переозброївся – про це ясно й чітко поставив запитання А. А. Хвиля, але не тільки у доповіді, а й на підставі поставленого запитання керівник театру "Березіль" відповіді не дав. Тим більш, не тільки дивне враження, а й враження, що примушує насторожитися, складає позиція, яку ми бачимо і в доповіді, і в відповідях на запитання, що їх подав тов. Хвиля.

Доповідь починається такою обережною фразою: "Коли вважати, що стан театру набирає такого видатного значення…", тобто зараз і після цієї статті тов. Курбас вважає, що цей стан ще не набирає видатного значення, і в цій умовній формі тов. Курбас дав пояснення. До чого зводиться пояснення? Зводиться до того, що керівництво намагалось виправляти лінію театру якнайправильніше. "Маклена Ґраса" Куліша і до неї ціла низка творів, які не мають відношення до мистецьких завдань соціалістичного будівництва, які скеровані в обхід його –

---

[18] Мається на увазі робота Першої театральної майстерні творчого об'єднання "Березіль", що почала свою роботу 7 листопада 1922 року.

[19] Вистава за п'єсою І. Дніпровського (постановка Я. Бортника, 1927).

[20] Голова Раднаркому України в 1918–1919 рр. Згодом керівник ряду наркоматів, в останні роки життя – нарком освіти УРСР. 1933 р. М. О. Скрипник застрелився.

[21] Вистава за п'єсою М. Куліша (постава О. Дубовика, 1930).

[22] Вистава за п'єсою І. Микитенка (постава Л. Курбаса, 1930).

“хоча б кожух м’ять, аби не гулять”. Все це не відповідає завданням соцбудівництва. Це не є виправлення лінії театру.

Буцімто керівництво театру було здивоване вражінням, яке створює п’єса “Маклена Ґраса”.

Ми, на превеликий жаль, не знаходимо пояснення того, щоб сподіватись на щось інше. Не вияснено, що саме було в театрі. Я не випадково подав запитання, з яких причин знято було п’єсу “Прощай, село”, і одержав відповідь, що репертком зняв цю п’єсу тому, щоб не було двох п’єс одного автора в театрі. Я цього ніколи не чув, щоб в одному театрі не можна було ставити п’єс одного і того же автора. Театр “Березіль”, який називався театром Куліша, і мав те, щоб там було багато п’єс одного автора, і репертком проти цього нічого не мав. Тим більш дивно, хоча б те, що репертком дав такий критерій для оцінки п’єс, а ідеологічного критерія немає. Ця відповідь не серйозна. Безумовно, репертком мав тут інші ідеологічного порядку міркування, коли знімав п’єсу, але чомусь керівник театру не вважає можливим цей момент навести. Дивним нарешті є й той висновок, що його робить Курбас, робить на сьогоднішньому засіданні – “стаття Тарана має історичне значення для театру”. Керівництво, не даючи ніяких пояснень, не відстоюючи своєї позиції, але й не відмовляючись від неї: “коли наш не в лад, то ми назад”. Коли це запитання ставить партія, коли це запитання ставить влада, коли це запитання ставить радянське керівництво ідеологічним фронтом – так відповідати не можна. Відповідь повинна бути чітка, чи театр хоче і чи театр може зробитися справді активним радянським театром, і на ці запитання відповідь повинна бути дана. Я вважаю, що ми ще раз поставимо зі всією рішучістю це запитання керівникові театру і всьому керівництву, і яка б відповідь не була на це, ми повинні допомогти театру стати радянським театром за змістом і за формою.

ПЕРВОМАЙСЬКИЙ. Я не встиг записати тези, це мене трохи ставить в незручне становище.

Не варто, звичайно, повторювати всіх тих багатьох влучних і дуже цінних критичних зауважень, які висловлювали тут товариші. До критики театру висловленої (тов. Щупаком і тов. Микитенком), я можу тільки приєднатись і висловити свою повну солідарність з їх думками. Але мені хотілось дещо сказати і такого, чого не було чути в цих двох промовах – у тов. Микитенка через те, що в його промові був дуже великий обсяг матеріалу, а у тов. Щупака може через те, що самий його критичний жанр дозволив обминути ці моменти. Я хочу висловитись як один з молодих драматургів, що його творча продукція так само потрапляла на кін столичного театру “Березіль”, як і до інших театрів, і хочу поставити це питання перше не в плані особистих своїх поглядів за стосунки драматурга з театром, а в плані стосунків цілого драматургічного радянського пролетарського фронту зі системою театрів на Україні. Але до цього я все-таки хотів би повернутися до загальних принципових питань, які тут стояли. Оскільки я пам’ятаю, “Березіль” як глядач, який щомісячно ходить до театру, оскільки я пам’ятаю “Березіль” як учасник культурного процесу, скільки я пам’ятаю грандіозну боротьбу,

яка точиться навколо театру "Березіль", яка точиться поміж театром "Березіль" і радянською пролетарською громадськістю. Один час був характерний тим, що "Березіль" посідає позиції активного опіру самій пролетарській громадськості, він протиставляв свою окрему лінію. Яка це лінія, знов таки не варто повторювати через те, що товариші про це говорили, і всім відомо, але важливо інше, і це інше прозвучало сьогодні в словах мистецького керівника театру "Березіль". Від якого часу ця лінія активного опору від "Березіля" проти нашої громадськості нібито зовсім зникла, і мені здається, і не вірна, мабуть, лінія активного опору була замінена пасивним опором. Чи є по суті різниця між цими двома виявами одної і тої ж лінії? Мені здається, що посутньої різниці немає. Справа не в тому, що "Березіль" погоджував свій репертуар з Наркомосом, справа не в тому, що він ставив з деякого часу п'єси пролетарських драматургів на кону "Березоля". Справа в тому, якими засобами і в який спосіб реалізувались ці програми "Березоля". Мені здається, що, не дивлячись на те, що ми всі сходимось на думці, що драматургія, література є ведуча ланка в мистецькому процесі, в театральному процесі, не дивлячись на те, що вона визначає ідейну лінію розвитку театрального фронту, все-таки за театром залишається така колосальна сума знарядь, мистецьких засобів реалізації авторських драматургічних задумів, які є задуми ідейні, задуми політичні, активні, бойові – у кожного свій погляд, що театр через це набував колосального значення як окремий центр мистецької системи. І ось що ж виходить, коли п'єса навіть пролетарського драматурга потрапляє на кін театру "Березіль": виходить, що в одному випадку точиться непримиренна боротьба автора й театру, це в тому випадкові, коли автор має настільки міцну ідейну наснагу, настільки бойовий пролетарський гарт. І в другому випадкові ми маємо приклад, коли автор, драматург внаслідок того, що його п'єси попадають на кін театру, через брак рішучості, через брак більшовицької пролетарської загартованості складав свою зброю. Вже багато часу, як ми маємо хороших акторів, хороших режисерів, хороших художників, композиторів – всі вони зібрані в одному приміщенні і від усіх них протягом довгого часу ми чекаємо якогось результату взаємодії, результату витрати енергії. Що мусить бути внаслідок цієї витрати енергії? Мусить бути театр, який би відповідав нашим сьогоднішнім настановленням, відповідав лінії партії, відповідав прагненням тих глядачів, які ходять до театру. На сьогодні ми все-таки маємо акторів, режисерів, художників, композиторів, всі вони зібрані в одному приміщенні, але такого театру, треба констатувати, ми не маємо. Театр розпадається на окремі свої ланки через те, що він не має твердого ідейного стрижня, навколо якого скупчувався весь цей арсенал всіх мистецьких засобів, які створить театр. Який це мусить бути стрижень? Цим стрижнем мусить бути ведуча ланка в театрі – драматургія, підкреслюю, пролетарська драматургія, яка працює на основі лінії партії, яка працює разом з пролетаріатом – творцем величної епохи і мусить працювати з ним.

А як же завжди трапляється, коли п'єса пролетарського драматурга потрапляє в "Березіль"? П'єса мусить бути виготовлена за місяць до Жовтневих свят, тобто доводиться писати пожежу, якої нема з причин сирої погоди.

Ось через що драматургія часто потрапляє в таке становище, то незважаючи на те, що партія віддає колосальну увагу драматургії, оголошує конкурси, незважаючи на те, що на драматургію звернено увагу всієї країни, драматург сидить, склавши руки, і не може навіть згадати про театр, настільки сама уява про театр скомпрометована і на кожному кроці кажуть, що він мусить бути затичкою, мусить ручки цілувати та дякувати, що його пускають на поріг "Березоля".

За таких умов неможливий розвиток театру. Таке становище не може продовжуватись. Треба, щоб його робота відповідала повною мірою колективістичному духові нашої епохи, щоб відповідала тому, що ми звемо спільною роботою.

Не можна зараз робити чогось, "будь ти семи пядей во лбу", одному, і це мусить зрозуміти колектив театру "Березіль". Який би він не був геніальний, блискучий, талановитий сам по собі, він нічого не вартий без того, що оточує його – без десятків тисяч робітників харківських заводів, без партійної думки, без маси комсомольців, які ходять дивитися вистави цього театру. Справа полягає в тому, наскільки міцний зв'язок був театру з громадськістю не лише через продаж колективних закритих вистав, а наскільки він міг реагувати у своїй творчій роботі на потреби та прагнення цих мас.

Ми знаємо, як у літературі вчорашній камерний поет, вчорашній продуцент естетичних брязкалець, зеркалець, люстри перетворюється на наших очах на справжнього творця, справжніх соціальних цінностей нової культури.

Через що це? Через те, що він починає шукати, намацує і знаходить зв'язок з прагненням широких мас. Коли колектив театру зрозуміє це, він зможе піднятись на ті 10 щаблів, наскільки… він стоїть від ідейного рівня передового пролетарського глядача. Коли він зумів переступити 10 ступенів, яких не вистачає йому в його розвиткові, тоді він зможе бути справжнім передовим театром.

Чому мовчить колектив театру, чому сьогодні всі виступають – і письменники з критикою, і всі, а ті, від кого залежить сказати слово, мовчать. Чи так і далі, товариші актори, ви думаєте робити і далі говорити "цілуйте ручки та дякуйте", чи думаєте, що таке становище може й далі продовжуватись?

Недаром про Куліша говориться, що він схиляється до думки, що царські гроші будуть ходити. Царські гроші не будуть ходити. Так само ви мусите, і це треба пам'ятати, платити пролетарському радянському глядачеві повновісною монетою пролетарського мистецтва, тільки тоді ви зможете бути пролетарським театром, який будуть любити, а не театром, куди бігають на скандал.

Чому йдуть у "Березіль"? Не ідуть подивитись п'єсу, щоб одержати свою законну порцію естетичної насолоди, а йдуть подивитись, як поставлять п'єсу Микитенка чи Дехтяренка...

Я висловлювався дуже песимістично на одній нараді про драматургів і заявив перед громадськістю, що не буду писати п'єс не через те, що терпів одну за одною поразки внутрішнього мистецького свойства (я ще надто молодий, якою від цього складати зброю, у мене є час, щоб оволодіти тією мудрістю, що зараз володіють інші драматурги), але я мушу сказати, що зараз перед драматургією стоять такі відповідальні завдання, що не може бути ні одного, хто не усвідо-

мить ці завдання, хто не зробить висновку з того становища, яке є на сьогодні на театральному фронті.

Кожен драматург мусить думати про те, щоб написати п'єсу так, щоб в радянському столичному театрі вона залишалась у серцях тисяч і тисяч, хто її побачить.

ЛЕВІТІНА. Возле театра "Березоль" в последнее время образовалась такая атмосфера напряжения, отчуждения, и вот это завседание НКО, я думаю, будет приветствовать вся пролетарская театральная общественность Когда мне тов. Микитенко сказал по телефону за несколько минут до заседания, что будет заседание о "Березоле" и выступление тов. Курбаса, я, признаюсь, с большим волнением шла сюда. Думаю, что наконец-то за много лет я впервые услышу выступление тов. Курбаса, особенно после статьи Тарана.

Я должна сказать, товарищи, что это выступление ни на минуту не удовлетворило ни в одной йоте. Я не буду говорить о театре "Березоль". Это театр большого художественного мастерства, это отнимать нельзя. Именно потому, что театр этот имеет такие огромные достижения формальные как мастер, именно поэтому, что в театре есть изумительная четкость до последней детали в работе актеров, именно потому, что этот театр очень много имеет, от него очень много требуется и именно потому ему уделяется такое огромное внимание и партией и всей советской общественностью. Но дело в том, что мы театру предъявляем требования не только формальных качеств. Мы высокое мастерство можем видеть и в Берлине, и в Париже и в других городах, но мы ведь те театры не пустим на нашу сцену. И вот, когда подходим к театру "Березоль" с той точки зрения, которая нам нужна нашей советской общественности и нашей партии, что дает театр как орудие воспитания пролетарских масс, как помощник диктатуры пролетариата в строительстве социализма, то надо сказать откровенно, по-большевистски, что театр дает очень мало, почти ничего, и иногда даже и наоборот.

Тов. Курбас, я помню, с каким захватом, с какой любовью вас встретил ваш театр, когда вы приехали сюда. Я помню себя на вашей постановке "Джимми Гиґґинс"[23]. Я помню, как мы все ожидали, что вот приехал наш революционний театр. Если проследить год за годом все ваши постановки, то за исключением 2–3 вещей – "Диктатура", "Плацдарм" и еще нескольких вещей вначале – все остальное это было размагничивание. Бывало, уходишь из театра и чувствуешь: не наш, не помогает нам и не нужен он нам. Почему в годы, когда вся страна горела борьбой за индустриализацию, когда, бывало, едешь в РСФСР, зайдешь в театр, видишь постановку, касающуюся наших больных тяжелых вопросов, помогающую нам в нашей борьбе, в нашем строительстве. Приезжаешь в Харьков, сразу видишь "Золоте черево"[24], "Чемберлены" и все, что хотите, но не то, что помогало бы партии и пролетариату в его работе, в его борьбе.

---

[23] Інсценізація однойменного роману Е. Сінклера, здійснена Л. Курбасом 1923 р.

[24] Вистава за п'єсою Ф. Кроммелінка (постава Л. Курбаса, 1926).

Тут кто-то сказал, кажется Ахматов, что не надо говорить о прошлом. Я немного хочу сказать о прошлом, и вот почему. Обьяснить, каким образом случилось, что театр "Березоль", который начал с таким большим революционным пафосом, который, казалось бы, имел большие перспективы именно как революционный наш театр, в конце концов очутился в таком положения, которое прекрасно назвал тов. Щупак – полным отчуждением от нашей пролетарской общественности.

Я считаю, что большую роль в той неправильной линии, по которой пошел театр "Березоль", линии, которая, начавшись, уже продолжалась дальше и все больше пришла к отчуждению от нашей пролетарской линии, от нашей советской линии, сыграл в свое время и ВАПЛИТЕ и немного то руководство НКО, во главе которого стоял Христовой[25], который помогал идти по такой вредной линии. Я хочу напомнить тов. Курбасу одну постановку, с которой начался этот отрыв. Это была постановка "Хулио Хуренито"[26], которую ему запретил ЦК, даже ГПУ, которую буквально осудила вся общественность, но которую тов. Курбас вместе с Христовым спрятали эту постановку от ГПУ, от партии, показывая режиссерам других театров. Только когда "Хулио Хуренито" была разослана членам Политбюро и весь ЦК узнал об этой постановке, кажется, тов. Затонский лично вмешался в это дело, и эта постановка была снята. И тогда эта линия разрыва с партией…

ГОЛОС ІЗ ЗАЛУ: Эта постановка не шла.

ЛЕВІТІНА. Она была подготовлена и была показана всем режиссерам.

ГОЛОС ІЗ ЗАЛУ: Цього не було!

ЛЕВІТІНА. Пусть тов. Курбас скажет, что этого не было.

КУРБАС. Було.

ЛЕВІТІНА. Тогда Христовой первый повел театр "Березоль" по этой линии полного отрыва вопреки постановлению партии, тогда нужно было резкое вмешательство, чтобы эту постановку снять. Вот мне кажется, что с того времени пошла эта линия, потом помогла эта связь с ВАПЛИТЕ, и вот мы имеем то положение, о котором говорил так прекрасно тов. Щупак.

Первое, если мы возьмем театр и нашу пролетарскую общественность, то мы должны сказать, что в театре "Березоль" этот отрыв от общественности идет из года в год. И это уже не ошибка, а линия. Ошибка, которая повторяется, ошибка, на которой упорствуют, это уже не ошибка, а это направление, это линия. И напрасно тов. Первомайский говорит, что нет идейного стержня, идейный стержень есть. Дальше, второе, театр и драматургия. Это наше больное и будем об этом говорить на нашем совещании, как обращается тов. Курбас с драматургией. Он старается из энциклопедии сделать драму, но где же эти кадры драматургов. Если МХАТ воспитал Афиногенова, если другие театры воспитали того или другого, то кого воспитали Вы, ибо Кулиша не Вы воспитывали, я не знаю,

---

[25] Завідувач відділу мистецтв Головнополітосвіти України.

[26] Нездійснена вистава за п'єсою М. Куліша (постава Л. Курбаса, сезону 1926/27 рр.).

Курбас ли влиял на Кулиша или Кулиш на Курбаса. Если мы будем говорить о театре "Березоль", то я назову целый ряд постановок, о которых говорили и которых свет не видел. Я могу сказать, все мы знаем, что очень много говорили о пьесах Кулиша, и театр "Березоль" все пьесы Кулиша обьявил гениальными. Я не говорю, что пьесы Кулиша недостойны внимания, но я считаю, что театр "Березіль" плохо повлиял на Кулиша, если бы он не имел твердой базы, как театр "Березоль", если бы он не знал, что всякая его пьеса будет поставлена, то, может быть, он бы иначе начал писать свои пьесы.

Теперь вопрос, о котором никто не говорил. Никто не говорил о том, что за столько лет работы театра "Березіль" мы видели пьесы американские, немецкие, французские, каких хотите драматургов, но ни одной пьесы русской.

ГОЛОС ІЗ ЗАЛУ. "Бронепоезд"![27]

ЛЕВІТІНА. "Бронепоезд 14-69" – это единственная русская пьеса. Я задам вопрос: почему в прошлом году нельзя было ставить пьесы "Мой друг" и другие? Если учесть всю ту линию, какая была раньше, что не было в театре "Березіль" ни одной постановки русской пьесы, пьесы братских республик, то к другому заключению прийти нельзя. Я считаю, что ни один театр не имел столько прав, сколько имел прав театр "Березіль", а именно право быть оторванным от всей общественности, право делать вопреки партии и Наркомосу, вопреки всей общественности ставить такие постановки, какие хотели, а потом эти постановки снимались после огромного боя, после огромной энергии.

Я хочу сказать, что театр "Березіль" должен стать действительно нашим академическим театром, он имеет для этого все данные, внутреннее свойство, в смысле своих видных актеров, в смысле формальных достижений, которые он показал. Нужно категорически поставить вопрос об идейной работе этого театра.

БАЛАБАН. Коли тут товариші зачепили питання про те, чому не висловлюються березільці, то це робилось не тому, що вони не хочуть висловлюватись, а з інших міркувань. Ми добре ознайомлені в своїй атмосфері, в тій ситуації, в якій ми знаходимося, нам цікавіше було послухати виступи товаришів, що тут висловлювались. Правда, той спосіб, в який обернулись виступи товаришів, на мою думку, надто широкий, більш ширший, ніж, на мій погляд, на сьогодні це потрібне було б, тому що товариші так закінчили питання "Березоля", що вимагає значно ширшої і глибшої диспутації по кожному питанню дуже і дуже широкої. Я не збираюся, по-перше, відповідати і, по-друге, я виступаю виключно від самого себе як член колективу театру "Березіль". Коли б дивиться на справу так, як зокрема її поставили або тов. Левітіна або Микитенко, то якби я не був пройнятий тим самим духом, який є у тов. Первомайського, в його останніх словах, то я повинен був би кинути театр, але я повторюю слова Первомайського, що я не молодий і маю багато сил, щоб не пускатися на це. Первомайський, закидаючи колективу театру, принижуючи його якість, принижуючи його можливості

[27] Вистава за п'єсою К. Треньова (постава Б. Тягна, 1928).

більш, ніж вони насправді є, я не з тенденцій організації, в якій працюю, підтверджую, що театр "Березіль" є найкультурніший театр на Україні.

МИКИТЕНКО. Це легенда!

БАЛАБАН. Тов. Микитенко каже, що це легенда, але, по-перше, не заважайте мені, а коли тов. Микитенко вважає, що це легенда, то, на мою думку, він має поганий смак і уявлення, що таке культура.

На сьогодні склалось таке положення – я не буду говорити про статтю, про минулий шлях, для нас, березільців, цей шлях...

Стаття дійсно настільки вправна для нас, що розшифровувати її нам, зокрема мені, нема ніякої потреби. Я цю статтю цілком добре розумію і розумію її саме в той спосіб, що нема жодної потреби, як казав, коли не помиляюсь, тов. Грудина, прикрашувати. Прикрашувати нема потреби, є ясне й конкретне положення, з якого треба робити певні висновки, маючи перед собою основну ціль, яка чується у виступах всіх товаришів, навіть не обминаючи в даному разі виступу тов. Курбаса, себто не тільки про збереження, а про те, що в даному разі колектив театру "Березіль", стоючи на певному місці і маючи певні права, направляв ті права і те місце на якому він стоїть. На цій нараді на якій присутні ми, березільці, мене цікавить саме це питання, яке на сьогодні постало зі всією різкістю для нашого театру. Я працюю взагалі в театрі 12 років і весь час працював у "Березолі" і мушу признатись, відповідаючи тов. Левітіній в даному разі, що дійшовши до режисерської професії, я в великій мірі мусив пройти через те, що ви оцінили як негідність, себто невміння з енциклопедії робити вистави. Для нас, режисерів, з боку технічного, з боку майстерності, яку ви безумовно помічаєте в виставах "Березоля" в тій чи іншій градації, для мене це мало велике значення. Я вважав, що пройшовши через низку помилок, які на своєму шляху зробив "Березіль", він не тільки не втратив свого зросту, беручи… в самому примітивному питанні ремісництва і стоїть (цим я закінчую період, в якім звертаюсь до промови тов. Микитенка) на такому рівні, що він цілком спроможний доказати і надалі можливість працювати в тих умовах, які нам дані. Коли закидають … момент шкідницького плану і в даному разі мушу визначити, що створення філіалу для "Березоля", зокрема для режисури, це надзвичайно позитивний фактор. Зокрема, для мене створення філіалу – це не є міра зросту вшир, а це є просто можливість більше і ширше працювати. Всім відомо, що у нас перепродукція, у нас надзвичайно багато акторів і дуже багато режисерів, ми маємо змогу на сьогодні стати цілком самостійними двома театральними одиницями. От з таких міркувань, на мій погляд, були утворені філіали. Дійсно, момент ізоляції я особисто не відкидаю, цей момент у нас був і є в деякій мірі. Але коли товариш Микитенко зачеплює питання про способи дискусіювання, то в даному разі давайте обоюдно ставитись до цих самих способів дискусіювання, яким би особливим стилем тов. Микитенко не орудував.

ЩУПАК. В чому причина ізоляції?

БАЛАБАН. В даному разі я повторюю, чи я вважаю, що питання ізоляції "Березоля" сумежить з іншими питаннями, які зокрема не берусь розглядати. Я

зараз не вважаю за потрібне глибоко розбирати ті чи інші питання, які поставлені товаришами.

Тов. Щупак казав одну річ, яка мене трохи здивувала. На сьогодні, в 1933 році, знаючи, при яких обставинах, коли і з кого складався "Березіль", вимагати від нас інших шляхів, ніж ті, якими ми йшли в 1922 році, закидати нам те, що ми користувались імпресіоністським шляхом, – для того періоду це було цілком нормально. Я згодний з тим, що деякі кардинальні моменти – які є на сьогодні – неприродні.

Тепер приклад відносно інших театрів. Я цим теж хочу зосередити не так Вас, як самого себе. Відносно реалістичності інших театрів я тут теж висловлюю побоювання в частині розуміння натуралістичного і реалістичного.

Тут треба теж трошки тонше й солідніше розбиратись, не з плеча. Я звужу свій виступ до того, як мені особисто хотілось поставити справу. Шлях, пройдений "Березолем" з його керівником О. С. Курбасом, є шлях, який має в собі виразні частини. Одна частина, яка полягає в помилках театру через безпосередню продукцію Курбаса. Це те, з чим ми зустрічаємось в таких виставах, як "Мина Мазайло", "Народний Малахій", на сьогодні – "Маклена Ґраса", які ще раз подавали приклади того чи іншого збочення, тієї специфічної лінії, яка відбивалася в роботі О. С., і поруч з цим існування колективу. Себто я хочу поставити питання так, що на сьогодні ми опинилися в такому становищі, коли ситуація вимагає таких рішень, які б дали можливість колективу розвиватись і робити ту роботу, що на нього покладається. Тут я вважаю, що є особливе у творця, у О. С. Курбаса, і ясно як у керівника цього театру, воно на сьогодні продовжує бути по цій думці, яка існує, повною лінією, певним місцем в переходах від одного ступеня своїх переконань до слідуючого ступеня своїх переконань.

Я вважаю, що коли навіть ставити питання з такою різкістю, як ставили товариші і на що натякав О. С., себто на відокремлення колективу від впливу О. С., то я думав, що за ціну збереження самого театру, за ціну збереження тих завдань, які треба й можна покласти в наш даний колектив, треба знайти такі засоби, які б могли дати можливість перш за все позбутися тих тенденцій, позбутись цієї ідеологічно-мистецької лінії, яка є лінією О. С. Курбаса, поставивши театр в незалежність від цих впливів.

ОЗЕРСЬКИЙ. Я думаю, що сьогодні на колегії НКО не випадково поставлена справа про "Березіль", і не треба спеціальної вигадки, щоб поставити на колегії НКО справу про "Березіль". Вже саме життя давно вимагає, щоб цю справу про "Березіль" поставали на колегії НКО.

Вже протягом багатьох років всі, хто бував на виставах "Березоля", відчував, що він виходить з нього невдоволений. І лише тому, що і НКО, і вся пролетарська суспільність ждали від "Березоля", що він та його художнє керівництво стане на той належний шлях, якого від нього не раз і не два вимагала пролетарська суспільність. Але всьому є певний кінець.

Події останнього часу на Україні, зокрема те, що зараз партія та радянська влада бореться за розвиток української соціалістичної культури, саме на сьо-

годнішній стадії вимагав того, щоб театр "Березіль" сказав нарешті своє рішуче слово.

Над чим зараз працює партія, вся наша пролетарська суспільність? Ми всі, особливо робітники культурного фронту, протягом останніх місяців, особливо після січня місяця, коли на пленумі ЦК вашої партії було викрито цілу низку помилок в роботі нашій, зокрема на культурному фронті; коли після виступів Павла Петровича Постишева і на січневому пленумі ЦК і на червневому пленумі ми з енергією працюємо над тим, щоб перевірити свою роботу, викрити помилки, що є в нашій роботі, коли ми бачимо, як нове керівництво НКО ділянку за ділянкою ґрунтовно переглядає, переглядає всю нашу роботу, викриває помилки, збочення, зокрема націоналістичного порядку; коли щодня ми викриваємо нові й нові факти у цій галузі і чим глибше до корня викриваємо, тим ширше скеровуємо план своєї роботи – здавалось би, що на такій ділянці, як театральний фронт, зокрема в такому провідному театрі "Березіль".

МИКИТЕНКО. В чому він провідний?

ГОЛОС ІЗ ЗАЛУ. В художньому відношенні.

ОЗЕРСЬКИЙ. Протягом останніх місяців ми з боку театру "Березіль", крім декларацій, у практичній роботі не мали відгуку. Проходила й проходить зараз перевірка всіх ділянок нашої роботи, зокрема збочень націоналістичного порядку, які припускались старим керівництвом НКО, і в пресі, і в книжках, а по лінії театру "Березіль" – повне мовчання.

Що керівництвом "Березоля" було зроблено, коли вся преса говорила, чому мовчав "Березіль", не сказав свого слова, чому не перевірив шляхів під кутом зору, які проводять партія та Радянська влада, зокрема НКО, і то не в декларації, а в своїй роботі? На жаль, ми нічого не чули. З чим виступив театр, що він зробив, як проаналізував шляхи?

Після того, як надруковано статтю, як стоїть питання повно й цілковито, ми сьогодні із виступу Курбаса бачимо по суті ухилення від відповіді. Коли Таран поставив руба питання, коли треба говорити зараз про стан репертуару, коли треба не уникати цих розмов, Курбас і Балабан цього уникають. Треба говорити про шляхи "Березоля", художньому керівникові треба перевірити увесь свій шлях і політичний, а далі і шлях мистецький.

Я хотів би прямо сказати, чи зрозумів "Березіль" свої позиції як філіал ВАПЛІТЕ на театральному фронті, бо був безперечно філіал ВАПЛІТЕ. Національні збочення є в роботі "Березоля" та в його художньому керівництві. Чи відчували ви, що керівництво йде не по тій лінії, по якій треба йти, коли театр спотикнувся, коли явно було, що треба виправити лінію? Художнє керівництво не сказало, якими шляхами воно поведе театр "Березіль". Це з'ясовується тим, що художнє керівництво "Березоля" не знайшло правильної політичної лінії, а звідси і правильної мистецької лінії, бо відрізняти явний політичний шлях від мистецького не можна.

В заключення хочу одне сказати. Мені здається, колектив "Березоля" має в собі здорові сили, що він не повинен здавати собі справу з того, що буде змінено

художнє керівництво і що це нічого не міняє в лінії театру. Він мусить глибоко проаналізувати шляхи керівництва, викрити помилки, перебудуватися по-новому і політично, і художньо, і тоді з високих майстрів-акторів ми матимемо більшовицький театр, який кликатиме до нових перемог, а не тягнути назад.

ЧЕРКАШИН. Я як актор "Березоля", правда, актор молодий, зв'язаний з "Березолем" лише в останній період роботи, хочу сказати про те, що я переживаю, думаю, відчуваю з приводу диспуту на статтю, що з'явилась у провідному партійному органі, яка, безперечно, має для "Березоля" величезне значення тому, що вона поставила питання руба.

Перше, що мені як актору хочеться сказати. Для мене здається абсолютно невірним те, що говорили деякі з товаришів, зокрема і тов. Микитенко, що можна задовольнитися такою постановкою – зміна керівництва в театрі "Березіль" може бути достатньою мірою – може в якісь мірі рятувати справу. Я цілком погоджуюсь з тими товаришами, які тут ставили питання гостріше. Я собі не уявляю абсолютно, яким чином можна одривати керівництво театру, зокрема тов. Курбаса, від всього шляху театру. Яким чином могло утворитися те становище, що існує керівник театру зі своєю лінією, лінією невірною, як тут зазначалося, і поруч з цим існує колектив, який, як зазначалося, принаймні подає великі надії. Мені здається це кожний розуміє: раз колектив "Березоля" виріс, виховався і виховав майстерність, про що тут дехто говорив, а дехто й заперечував, дійшов свого обличчя, невідривно проходив свій шлях під керівництвом тов. Курбаса. Ми бачимо той момент, коли тов. Курбас відходив від театру в якійсь мірі, якість робити театральної, принаймні, як ми, актори, це розуміємо, як визнавали актори, наша березільська якість, наша виробнича якість, наша акторська якість падала. Отже, для мене питання стоїть так: ні в якому разі не в такій площині, що буде замінено керівництво і лишиться все-таки "Березіль".

Таран, закінчуючи свою статтю, висловився так, що ми врешті повинні мати державний столичний театр. Так, але це не буде "Березіль". Значить, справа стоїть так: чи повинен існувати "Березіль" чи ні?

ЩУПАК. "Березіль" – ні. Березільці повинні існувати.

ЧЕРКАШИН. Тоді вони повинні перестати бути березільцями. "Березіль" – це є те негативне, від чого, як ви кажете, ми повинні відійти.

Тепер про лінію. В свій час ми, колектив "Березоля", підписали заяву, яка була оголошена, в якій ми, колектив, відзначали хибну лінію театру, відмовлялися від цієї позиції і запевняли в тому, що ми виправимо ці хиби. Тов. Хвиля поставив тут перед керівником нашого театру питання про те, що в той час, коли дискусія з приводу цього питання, у нас в театрі цей момент залишився, на жаль, до деякої міри змазаним. Чи хибна лінія театру в розумінні його політичної орієнтації, в розумінні репертуарної політики, чи хибна сама метода театру "Березіль"? Театр "Березіль", незалежно від того, чи ми будемо його визнавати провідним театром, що тов. Микитенко заперечує, чи будемо його визнавати найкращим українським театром, чи якимсь іншим, театр "Березіль" має ту особливість, яку, мені здається, заперечувати не доводиться, ту особливість

якраз серед українських театрів, що "Березіль" має свою методу тоді, як інші українські театри, принаймні такої виразної методи не мають.

МИКИТЕНКО. Доведіть це.

ЧЕРКАШИН. Поставимо питання так, що метода – це є те, що ви заперечуєте, те, що ви, тов. Микитенко, називаєте завиванням. Отже, це питання про методу театру "Березіль" залишилось відкритим в той час, коли писалася ця декларація та заява, зараз це питання постає і зараз для мене як актора справа якраз упирається іменно в цей момент, в момент методи, творчої методи театру "Березіль". Те, що я чув тут зі всіх виступів товаришів, те, що поставлено явно перед нами цією рецензією тов. Тарана, те, про що говорили драматурги в театрі і тут, нарешті те, як прийняв виставу "Маклена Ґраса" глядач, ставить для мене, для актора, питання про методу театру. В цьому питанні якраз лінія театру розв'язується. Але товариші, на жаль, я мушу заявити про те, що тов. Микитенкові здається завиванням і всякими формалістичними кундштуками – це є та єдина зброя, яку я маю, це є те, що я вважаю мистецтвом. Ви вважаєте це завиванням, а я вважаю це за мистецтво.

А нам здалось, що це не просте завивання, коли чіпляються речі, справжня суть, яка нам не зрозуміла. Мені здавалось, що метода театру "Березіль", коли зараз ставиться питання так, що ця метода нічого спільного не має з реалізмом, мені здається, що це є метода постійних шукань, що це є метода, яка не оголошує якогось ярлика. Для мене те, що кожна вистава березільська, зокрема, "Диктатура" Микитенка, були певним шуканням і певним розв'язанням театрального мистецтва, вплив яких, так мені здається, позначався, зокрема, не тільки на тих театрах, що позбавлені всякого керівництва, примушені були використовувати наших березільських режисерів, але вплив, що позначився на всьому театральному процесі. Ось що запалювало мене в роботі, і я дозволю собі, скориставшись з тієї приватної розмови, про яку мені розказали вчора. Тов. Микитенко прямо вказав одному з режисерів, що є у нас на Україні театр, який знає, що таке соціалістичний реалізм, який вірно іде по цьому напрямку, це є театр Революції. І коли я бував на виставах цього театру, театру, що заслуговує на велику повагу, я як актор не знаю, чому я можу як майстер навчитись. І, находячи свідомість в цих почуваннях, я находжу, що так само треба ставити питання, що на наше керівництво театру "Березіль" мусить бути змінено, а треба ставити питання так: чи існуватиме "Березіль", чи ми повинні наново утворювати інший театр.

КОПИЛЕНКО. Я не думав виступати з багатьох причин. Тут багато говорили про організації, до яких я належав, і мені виступати дуже важко, бо треба говорити про всі ці справи, але мене глибоко обурив виступ товариша, безграмотний політично виступ, і у мене руки чешуться від такого виступу. Це характерний за своєю політичною безграмотністю виступ. Товариш проголошує месіянство. Я знаю це месіянство, я його переніс на своїй спині і раджу вам якомога скоріше від нього відмовитись. Я дуже ціную талант тов. Курбаса і належу до людей, які дуже шанують театр "Березіль", крім, звичайно, тих вистав,

які я не сприймав. Я не драматург, я не можу говорити з образою, але є у мене тут можливість поговорити з тов. Курбасом. Ми хотіли поговорити давно, але не мали змоги, бо обидва зайняті, і я мушу сказати, що навколо театру "Березіль" точиться багато суперечок. Я якраз належу до тих письменників, які критично не ставились до "Березоля", про це знають і товариші наші літератори, з якими я разом працюю. І треба сказати, що коли говорити про ізольованість театру, то цього відняти не можна, це вірно. Але мене цікавлять такі моменти: тут говорили про драматургів, про ширшу роботу театру. Я говорив, що театр "Березіль" навколо себе не сконцентрував драматургів. Візьміть Дніпровського. Його п'єса цікава, але вона має свої хиби. Дніпровський відмовився писати п'єси, але вони його оточили увагою, то він, може, збився з шляху. Візьмемо Кушнирьова. Його п'єсу ставили, ми її опрацьовували. Потім перестали працювати. Коли п'єса погана, то навіть її брали. Молодий драматург починає тільки працювати. Відмовились після 23 квітня, коли можна було б працювати над цією п'єсою. Я гадаю, що не було причин відмовлятись, або коли відмовились, то треба було товариша притягти, попрацювати з ним, бо він зараз, наскільки мені відомо, написав непогану п'єсу. Тут виступав один з молодих акторів, я особисто його мало знав. Я особисто, стежачи за шляхом "Березоля", не бачив таких молодих акторів, які б могли йти на зміну старої генерації. Вони є, нам їх не показали, і треба сказати, що березілівська молодь з цього, безумовно, незадоволена. Візьміть того самого Романенка з "Маклени Ґраси". Це один з молодих акторів, людина випадає з ансамблю, він подає зовсім сиру роль. Я гадаю, що це наслідок того, що з молоддю мало працюють. Старші товариші здібніші мають змогу самі працювати над роллю, а в молоді нема глибокої роботи. Театр, безперечно, хворий, і особливо яскраво цю хворобу показав тов. Черкашин.

Ця хвороба – ще месіянство, це політична неписьменність, а ми зараз не повинні бути політично неписьменними. Мене цікавить майбутній шлях "Березоля". Я не згодний з тов. Микитенко, що колектив не сильний, колектив цікавий і сильний.

МИКИТЕНКО. Поламаний колектив!

КОПИЛЕНКО. Не можна суперечити проти того, що театр мав свою лінію. Кожний театр мав різні методи. Те, що тов. Черкашин говорив про методу тільки "Березоля", тут нема чого сперечатись. З якого шляху йде ця хвороба "Березоля"? Ми повинні найти цей шлях і вилікувати театр, вилікувати колектив. Дати йому певний напрямок, певний політичний напрямок, і ця політична лінія перевиховає театр.

БОДАНСЬКИЙ. Ми зараз засідаємо на колегії НКО, перед нами стоїть питання про театр "Березіль", і основне питання, що ми його маємо зараз вирішити, це питання про те, чи відповідає сучасний стан "Березоля" тим завданням, що зараз стоять перед ним.

Ми за останні роки значно виросли економічно, політично, культурно. Зокрема, за останній час на Україні ми маємо також значні досягнення в цілій нашій роботі. Все більше зростає культурність робочого класу, його свідомість. Все

більші вимоги він ставить. Цілком ясно, що виходячи з цього, ми мусимо зараз поставити питання про театр "Березіль".

Перше, що напрошується з того, що знаєш про театр і з цієї загальної громадської думки, що є зараз навколо театру, це те, що весь останній час є певне протиріччя поміж театром та радянською суспільністю, що за останній час цей розрив набрав особливих розмахів, особливого характеру і дійшов до певного кульмінаційного пункту. Справа в тому, що театр і на сьогодні має напрямок, далекий від пролетарських мас, від соціалістичної свідомості, що становиться здобуттям трудових мас цілої нашої країни, і ця далекість, ця відірваність є одна з найбільш характерних рис театру.

Через що саме так получається? Ясна річ, саме через ту методу, що запроваджується систематично в театрі "Березіль".

Друге, що є характерне, що дуже вражає, мені здається, що я відчув це у всіх виступах і що мене вражає як глядача театру – це певні протиріччя, які існують внутрі театру.

Протиріччя поміж великою майстерністю певних акторських сил колективу "Березоля" закованістю, в якій опиняються ці сили через неправильні методи, неправильне керівництво в самому "Березолі". Ці внутрішні протиріччя вимагають певного вирішення, вирішення розумного, доцільного, потрібного, бо інакше це привело б театр до неймовірної кризи, більшої, ніж зараз є в театрі.

Що показує нам становище театру? Чи маємо ми певні позитивні сили в самому театрі? Ми, безперечно, маємо такі сили. Це відбивається в тих "проривах", проривах в ланках, кращих вистав, у певних мистецьких виступах окремих акторів. Ми маємо позитивні сили у певній частині колективу "Березоля".

Ми зараз мусимо знищити ті протиріччя, що створились поміж театром та радянською суспільністю, між керівництвом театру та кращими видами театру. В такому становищі далі театр залишатись не може.

Ми, як колегія Наркомосу, маємо вирішити питання про стан, в якому театр є сьогодні, але для правильного вирішення треба пам'ятати й про історію театру.

Лесь Курбас у своїй доповіді на колегії сказав, що практика перевіряє декларацію та заяви, що були зроблені в свій час "Березолем".

Це цілком правильно, але чи показала практика перебудову театру чи, навпаки, вона показала, що театр не перебудував своєї роботи. В чому полягає перебудова, за словами Л. Курбаса? В тому, що він "підкоряється", не протестує проти Радянської держави, проти реперткому, проти певних поправок з боку Наркомосвіти. Але чи цього досить? Аж ніяк не досить. Ми мусимо вимагати від театру, щоб він дійсно перебудувався, щоб він дав певну доброякісну продукцію і не ставав на нібито неправильну позицію, на якій, за словами Л. Курбаса, театр намагається залишитись.

Ми маємо ще подивитись, чи постановка питання про роботу театру "Березіль" на колегії Наркомосвіти викликала з боку керівництва "Березоля" чітку відповідь. Що ми чули в доповіді Курбаса, і це після того, коли думку пролетарської громадськості було ясно висловлено в статті тов.Тарана.

Л. Курбас поставив питання в такий спосіб: "Я бачу, що мені треба відійти". Але як відійти? Для мене і для всіх цілком ясно зі слів Л. Курбаса – відійти з тією зброєю, яка й раніш була в його руках. Л. Курбас збирається відступити, але озброєний своєю старою, відомою нам зброєю. Це не допомагає колективу театру, а, навпаки, перешкоджає йому стати на правильний шлях. І це нова величезна хиба, нова спроба повторення старого шляху Л. Курбаса.

Відходячи, він цю стару зброю з рук не випускає і тим самим хоче нею озброїти і надалі колектив театру "Березіль". Треба сказати, що такого положення ми не можемо припустити. Мова йде не про "відхід", а про роззброєння, і ми мусимо роззброїти Л. Курбаса, аби по-новому озброїти колектив "Березоля" на нову роботу. Ми не можемо припускати, щоб театр, який може мати славне ім'я, щоб він його не мав.

Справа кінець-кінцем йде не про Курбаса, чи він не може інакше поводитись, чи не хоче. Це справа його власна, це справа його особиста. Справа йде про колектив, про театр "Березіль".

"Березіль" в самій своїй назві оголошує себе молодим, революційним, але це ж треба здійснити в конкретній обстановці, конкретною роботою. Тому я хочу спинитись на колективі театру.

Колектив перебуває в загрозливому стані, він мусить зайняти нові позиції, відмовитись від старої зброї, взяти до рук нову зброю. Тут звучали слова про складність переозброєння, про звички до старої методи. Було б незрозумілим, як можна, побачивши нові можливості, озброїти себе більш сильною зброєю для певної боротьби, для кращої роботи, відмовлятись від неї лише через "звичку" до старої зброї.

Отже, треба колективові опанувати нову зброю, а не чіплятися за стару. Немає більш поганого, як чіплятися за старе. Ми дуже добре знаємо, до чого це призводить і в політиці, і в художній творчості. Ми маємо такі зразки в історії, і ви мусите для себе зробити науку з цього.

Колектив має зробити з цього потрібні висновки. Він має зрозуміти, що маси ідуть переможно вперед, і хто відставатиме від цього прогресивного революційного поступу, той, безперечно, загине. Коли ви, колектив "Березоля", не озброїтесь новою зброєю, то маси пройдуть повз вас.

У вас є всі передумови для того, щоб бути у перших шеренгах, бо ви маєте в колективі, талановиті й молоді сили. Ціла радянська громадськість хоче допомогти театру, щоб він вийшов на нові рейки роботи, на передові позиції нашого мистецтва. Коли колектив зуміє спертися на ці талановиті сили, коли зуміє переозброїтись, коли зуміє йти нога в ногу з сучасним суспільним життям, він стане, безперечно, на належне місце.

Той загальний поворот, що ми маємо останнім часом на Україні, правильне здійснення партійної лінії по всіх ланках нашої роботи, тверде більшовицьке запровадження лінії партії, рішуча боротьба з усіма перекрученнями цієї лінії, боротьба з залишками буржуазних націоналістичних елементів та їх впливів, що здійснюється зараз успішно на Україні, що дає нам великі перемоги, що дає

нам право говорити, що цей рік ми зробимо останнім роком труднощів по всіх галузях, цей рік мусить бури останнім роком труднощів і для "Березоля".

Для цього треба вам послідовно до кінця усувати те, що було хибним у вашій роботі. Для цього треба вам послідовно до кінця відкинути стару зброю, яка себе скомпрометувала, непотрібна й не задовольняє радянського суспільства, ні глядача, ні актора, ні кращі сили акторів.

Для цього треба вам послідовно й до кінця стати на шлях здійснення тих зобов'язань, що їх покладає держава та партія на наш художній фронт, зокрема на художні сили, що є в колективі "Березіль".

ВАСЮТИНСЬКИЙ. У своїй доповіді Курбас не дав відповіді ні на одне з тих питань, якими можна характеризувати стан "Березоля" на сьогодні, тобто стан, з яким "Березіль" входить у цей сезон.

Це трапилось тому, що Курбас не в стані цього зробити, бо "Маклена Ґраса" є чергова помилка, яка послідовно випливає з цілої, чужої нам настанови, що її провадило й провадить керівництво "Березоля".

Ці позиції не були випадковими явищами в культурно-національному процесі. Ці позиції буржуазного націоналізму випливали з світогляду, з політики, яку здійснювало на театральному терені керівництво "Березоля".

Після жорстокої критики, після великого громадського напору з боку широкої пролетарської суспільності, з боку нашої партії "Березіль" і його керівництво "намагалось відмежовуватись" від своїх помилок і намічати здавалось би правильні шляхи. Про це свідчить факт появи двох декларацій від колективу "Березоля" і другої О. С. Курбаса, що були видруковані в "Комсомольці України". В цих деклараціях, правда, не цілком визнавались націоналістичні помилки, і кінцем цих документів була заява про повне бажання стати на справді більшовицький шлях у розвитку театру, була заява про те, що треба утворити велику й серйозну радянську перебудову театру.

Чим вимірюються ці декларації? Ці декларації вимірюються практикою. Правильно говорили тут товариші з "Березоля", що вони можуть дати відповідь на те, як вони виправдали себе в цих зобов'язаннях лише своєю практикою. Про що свідчить практика? Практика свідчить про те, що замість справжньої, радянської, більшовицької перебудови театр продовжував (правда, в інший спосіб, в інших формах, іншими методами) стару лінію буржуазно-націоналістичного ідеалізму; продовжував лінію буржуазних реакційних позицій у своїх виставах, в своїй творчості. І тому важко розглядати ці заяви, ці декларації як справді щирі. Виникає думка: чи не були ці декларації лише зміною тактики: "від активного опору – до тактики пасивного опору", але цей пасивний опір у своїй конечній цілі, звичайно, є актор, який не діє на користь пролетаріатові, на користь соціалістичному будівництву. Нема нічого легшого довести це. Досить згадати "стаканчиків з голубими мріями"[28], які брехливо з позицій войовничого націоналізму, відкидали перспективи революції і на цій основі мріяли "голуби-

[28] Стаканчик – персонаж п'єси М. Куліша "Народний Малахій".

ми мріями" про "великий загальнолюдський спокій". І ця ж лінія продовжується в "Маклені Ґрасі", де до революції йдуть не тими неминучими історичними шляхами, якими йде войовничий пролетаріат, а іншими – буржуазними. Навіть у тих ревю, що їх ставив "Березіль" вже останнього часу (після декларації), наша дійсність, процеси, які відбуваються у нас нині, подавались не з позицій пролетаріату. Я хочу висловитись з приводу однієї вистави, з приводу якої довелось нещодавно мати дискусію – це поновлення "Чотирьох Чемберленів". У цій виставі, в якій конкретні факти соціалістичного життя нашої політичної сучасності і кожний з цих фактів подано в такому вигляді, в такій транскрипції, що його висміювання не проходить сміхом, який потрібний, щоб виправити ті чи ті помилки й недоліки нашої роботи, а сміхом з певною ядовитістю, злорадством.

Візьміть питання естетизму. Товариш Черкашин, естетизм ваш виявляється не в тому, що ви застосували окремі нові інтонації. Справа полягає в тому, що ви берете бойове питання, питання, що ним живе наша політична дійсність, на якому треба акцентувати увагу, і замість того, щоб виконати волю засобами, які акцентують тут увагу, ви, захоплюючись естетськими прийомами, затуманюєте його справжню соціальну суть, його ідейно-політичне наснаження. Ви розмагнічуєте питання. Прогляньте виставу "Чотири Чемберлени" і інші ревю, вистави, в яких ви підносите питання політичної сучасності. Ваші сценічні прийоми будуються в такий спосіб, добираються так, щоб перекрутити зміст і змінити ціле настановлення, ціле направлення, того чи іншого питання політичної сучасності, яке підноситься на вашій сцені. Естетизм та формалізм стали в "Березолі" одними з тих засобів, якими маскуються реакційні позиції в ідейно-політичних питаннях творчості "Березоля". Продовження цього є ізольованість, про яку говорили, відрив від мас і певне ігнорування мас. Ми знаємо політичні виступи О. Курбаса з цього приводу під час театральних дискусій, коли він прямо заявляв, що коли його не будуть приймати робітники, то він навіть може гордитися цим. Він говорив: "Більшість нас ненавидять, і цим я горжусь". Наслідком цього в усій художньо-політичній лінії "Березоля" було ігнорування робітників, приниження й відкидання можливості сприймати робітникові його вистави. Ототожнення робітника з дикуном. Товариші в "Березолі", зокрема тов. Балабан і Черкашин, замість того, щоб розглянути питання в його основній суті, а саме про ідейно-політичний напрямок театру і з цього погляду намітити шляхи перебудови творчої методи, стилю – намагалися одірвати питання методи від політичних настанов у творчості "Березоля". Цим вони лише довели, що їхня декларація була не щира, бо сьогодні і вони самі її заперечують.

В театрі є колектив кріпких, хороших робітників, людей, які показали велику майстерність, людей, які здатні перебудуватись.

Справа полягає в тому, що ви самі возвели в культ існування так звану курбасівську систему, що утворився культ курбасівської системи, і не подивились, а який класовий зміст і напрямок цих систем. Система Курбаса є прагнення використати всілякі засоби мистецтва для того, щоб на окремих етапах провадити чужу пролетаріатові політику.

МИКИТЕНКО. Тут за своєю старою методою тов. Балабан в той час, коли роздається критика помилок, він, як і березільці, подібні йому, відповідають атакою на цю критику і кажуть, що я ставлю хрест і принижую колектив. Я його не принижую, він сам себе принижує, але та робота, про яку тут говорили, вона не дає ніяких підстав називати цей театр провідним театром. Ми провідним театром звемо театр, який може впливати й показувати приклад іншим, а "Березіль" не показав ніякого прикладу, крім негативного, і надбання треба переозброїти і ці талановиті актори, які залишаються талановитими, але поламаними, будуть відігравати позитивну функцію.

МАР'ЯНЕНКО. Тут багато говорилось про надзвичайно талановитий колектив, як його всі називали, крім Микитенка, який заперечує. Тут говорилось про талановитий колектив, який перебував під гнітом, який не давав можливості розвиватися, проявляти свої сили, свій хист. І дозволю собі заявити, що колектив у всякій мірі і в дуже великій мірі завдячує своєму розвиткові. Я, на превеликий жаль, не маю можливості говорити від імені "Березоля", бо я не 12 років, а 30 років на сцені і віддавав багато часу розвиткові нашого старого театру, так що я не можу від імені "Березоля" говорити, а висловлюю свої враження і те, що мені довелося бачити самому, варитися в своєму котлі, бачити під час 12 років мого знайомства з Курбасом.

Треба сказати, що О. С. Курбас до цього часу вмів організувати і виховати колектив. Я не маю особисто ніяких родинних симпатій, тільки я мушу по справедливості зазначити, що його великий режисерський хист і педагогічний зумів організувати такий колектив, виховати його і піднести на цю височінь, на якій він стоїть зараз. Я гадаю, що колектив "Березоля" стоїть на великому рівні. Ми вдячні за цю роботу нашому керівнику, якому ми вірили, з яким працювали, цю цінність і ці помилки, розуміється, які були в "Березолі", в колосальній мірі ми мусимо завдячити режисеру і педагогу Курбасові.

Я, зокрема, вважаю, що до Курбаса у нас були талановиті актори, були режисери, наші корифеї, в свій час у нас була передова доба, коли у нас були гастролери й режисери, але грамоти мистецької театральної на Україні не було. Грамота з'явилась разом з роботою й особою Курбаса. Курбас – людина широко освічена. Ви це прекрасно знаєте. Курбас – людина обдарована як режисер і як педагог виключно. Я вважаю, можна зі мною не погодитись, що це один з кращих, а може й найкращих режисерів-педагогів у нашому Радянському Союзі, беручи його зі всіма помилками. Я цінував й ціню Курбаса і його вічне шукання, його глибоке ставлення до своєї роботи, зрештою – намагання дати цінності, які були б гідні нашої доби, дати дійсно сучасний театр. Разом з колективом тов. Карбас протягом довгих років горів, болів цим, і, очевидно, не його вина і не вина колективу, коли це призвело до тих печальних наслідків, які ми маємо на сьогодні.

ХВИЛЯ. Чия тоді вина?

МИКИТЕНКО. Очевидно, не в силах був тов. Курбас і колектив не в силах був дійсно дати ті цінності, які на сьогодні потрібні. Очевидно, фізичних сил не

було. Було бажання робити, бажання творити, під іншим кутом зору не розглядалась наша робота і наше існування в "Березолі". Ми розпочали роботу тільки під кутом зору революційного театру, ми хотіли всі свої сили прикласти, щоб театр був цілком сучасний, цілком задовольняв би ці потреби, які до цього зараз є. І от, коли товариші говорять про те, що є здоровий і талановитий колектив і гниле нездорове керівництво, яке має одійти, як це, очевидно, виходить із сьогоднішніх виступів, то я мушу зазначити, що цей здоровий і талановитий колектив завдячує в колосальній мірі Курбасові. Хай буде вам відомо, що ті образи, утворені акторами, яких ви вважаєте надзвичайно талановитими, вони утворені тов. Курбасом, тому що у нас в театрі є диктатура режисера. Цю диктатуру ми, актори, свідомо йому дали, тому що ми йому довіряли. Хай буде вам відомо, що майже кожний рух і кожна інтонація, кожний образ пророблені з Курбасом. Курбас, розуміється, не може за всіх заграти, тому що кожний актор дає свій інтелект, про це не може бути мови, але всі ці цінності, я стверджую, що вони були в великій мірі зроблені Курбасом. І ці автори під режисурою інших режисерів у великій мірі можуть бути гірше чи що… Я вважаю, що робота Курбаса настільки цінна, певний відрізок часу пройшов під знаком Курбаса, під знаком цієї учоби, було б несправедливо так не проаналізувати його систему, а система, якась метода, очевидно, була – так просто усунути від роботи, як мені вбачається з розмов… Мені здається, що перед тим, як засудити методу Курбаса, його роботу, треба все ж таки проаналізувати цю методу. Про це товариші зазначали, вважали, що вона відірвана. Курбас проробив колосальну роботу. Цю методу треба було проаналізувати у великій мірі перед тим, як її відкинути.

Колектив, розуміється, оскільки свідомий і сильний, оскільки бажав працювати й утворити те, що потрібно, бути цілком співзвучним, розуміється, колектив на це здатний, він цього прагне. Питання тільки, як керівні органи, які поведуть справу, зуміють зберегти цей колектив, як зуміють його повести. Це питання непокоїть. Колектив, підготований Курбасом, настільки дисциплінований, настільки революційно спрямований, спрямований добре великою зарядкою, що такий колектив не перетворить свій театр у прохідний двір, як більшість державних театрів, де майже щороку перебігають актори. Там не тільки про методу не може бути мова, там ансамблю немає. Я гадаю, що наш колектив прикладе всі сили, щоб бути гідним нашої епохи й утворити великий театр.

Я закінчую. Я не можу без великого зворушення говорити того, що стосується тов. Курбаса. Занадто його ми поважаємо, занадто ми спільно працювали, занадто багацько горіли, занадто енергію, завзяття і бажання у тов. Курбаса створити гідний колектив, гідний нашої епохи театр.

КУРБАС. Я буду говорити з тих питань, що викликала моя доповідь.

Щодо виступу Мар'яненка, то я вважаю його занадто молодою людиною[29]. Я старий робітник сцени, який все життя працював для революції в тій чи іншій

[29] І. Мар'яненко був на 10 років старшим за Л. Курбаса. Засновник "Березоля" мав на увазі, без сумніву, політичну недосвідченість актора.

формі, і люди, що тут сидять, молоді люди, вони розгубились. Якби ви це побачили, то ви були б більш стримані в своїх дійсно глибоких і щирих словах.

Я не згоден з тим, що тут говорили. Я говорю до всіх, це моя відповідь. Всі знають, що я є для "Березоля". Дійсно, бувають моменти, що автор втілює біль режисера, але ця різновидність у нашій системі та метод у різних постановах.

Такі березільці, як Черкашин та Балабан, не враховують одного – вони сперечались з промовами, що тут були, з промовцями, приймаючи це за думку нашої пролетарської громадськості та Комуністичної партії. Нічого подібного, цього не може бути. Ви помиляєтесь. Ви сперечались з Микитенком, з Щупаком, Первомайським, але не це є думка пролетарської громадськості, компартії.

Тут різні речі – в статті в "Комуністі" немає того, що тут говорилось. Справа в тому, що тут склока, мілка розправа, а не думка громадськості. Тут навіть було сказано, що я скрив від ДПУ справу про Хвильового. Мене називали бездарністю, безграмотним, "врэдитэлэм", я прийняв це мовчки. Коли б промовці відповідали за свої слова, то вони б спочатку перевірили. Скляренко дістав завдання ставити "Прощай, село" і з першим приїздом акторів до Харкова мусив приступити до реалізації. Я вимагаю, щоб це робилось без всяких натяків, бо які підстави ви маєте говорити мені "Як не стидно", коли я говорю про факти. Тов. Скляренко не привіз матеріалу, я йому телеграфував, але він нічого не привіз, і я мусив його звільнити, але зовсім не за те, що він – молода сила.

Треба відчути зміст статті, а не розправляться за те, що ви були ображені.

Мене обвинувачують в тому, що я провадив підпільну роботу, що я фашист. Якби Радянська влада так думала, то я сидів би в другому місці…

ХВИЛЯ. Лесь Курбас! Фашистом вас ніхто не називав! Я просив би вас не робити з вашого виступу обвинувачувальної промови на адресу виступаючих.

КУРБАС. Мені цілу концепцію приписують. Я прошу вибачити, що гарячкую, але ж треба розуміти, що я більше тут не буду говорити, моя сторінка закінчена, я схожу зі сцени. Тому я хочу, щоб ви знали, як я це прийняв. Я хочу, щоб березільці не так ставили питання. До такого заклику треба ставитись серйозно. Треба серйозно його переглянути.

От товаришам здається, що це проста річ – переглянути. Переглянемо і завтра зробимо інакше. Я так працювати не вмію. Я так не умію ставити собі питання. Що значить – я приостановився? Це не є серйозна справа. Тов. Озерський, тов. Яновський правильно поставили це питання. Я на це питання завжди готовий відповідати, але така ситуація – мені нічого відповідати, я не хочу бути паяцем. Мені це непотрібно і вам це непотрібне, і з моменту статті – непотрібна нікому така робота. В цьому місці НКО я чув такі виступи і чую зараз, я не можу пристановитися в тих справах, які, очевидно, не підлягали мойому контролю, моїй волі. Тут говорили про ізольованість, про зажим. Такі однобокі помилки не можуть бути. Що ми таке? Маленький театр у величезному морі Радянського Союзу в такому місті, як Харків, театр, який метається серед величезних процесів, серед величезних історичних подій, які нас потрясають, які діють на нас. Ми реагуємо на все це. Ми не машини, ми не ті, товариші, чим хотіли б бути,

себто настільки організованими, настільки витриманими, як ви, товариші. У вас це інша справа. Ми не маємо такого безпосереднього стику з політичним життям… такого безпосереднього стику… психологічної залежності… не залежності, а як би сказати… та все одно… Треба було поставити інакше, ніж сьогодні тут говорили. Справа не в "Березолі", не в товаришах драматургах, а справа в пролетарській революції, справа в тих завданнях, які поставлені перед всіма театрами нашого Союзу і, зокрема, перед театральним апаратом України. Ми розуміли завдання, які поставлені. Нема розуміння абстрактного, а є розуміння конкретне. В тій справі мистецькій, дуже складній справі, – це не є перестановка стільців, це є велика праця, праця ідеологічна, культурна. Це такий тонкий довгий процес, і не можна так грубо підходити, бо це буде політичним злочинством. Не можна так, по-мойому, я говорю те, що повинен говорити, і тому не можна рахуватися з тим, що тут говорили.

Треба рахуватися з тим, що є великі процеси, велика воля, велике стремління, велика директива, яка є в статті. Ми з нею повинні рахуватись і рахуємося і робимо висновки, навіть такий, як самовигнання зі своєї власної роботи, і нічого, зробимо, категорично зробимо. А хто повинен залишитись, той повинен залишитися працювати, перебудувавшись так, як цього вимагає ця велика історична воля, в яку ми включилися. І я гадаю, товариші, що театр "Березіль", як і всякий колектив, спаяний певною культурною мислю, продумає, проробить у своїй роботі своє відношення з суспільством, з мистецтвом, проробить і колективно, і індивідуально. В театрі "Березіль", безперечно, можна було почути такі думки, як це говорив сьогодні тов. Балабан. Я знаю колектив театру "Березіль", і я глибоко переконаний в тому, що коли серйозно опрацювати ці питання, коли не пустити до "Березоля" Микитенка, Грудини, а прийде туди серйозна людина, що проробить це питання в колектив як слід, я певний, що з "Березоля" (хоч його інакше назовіть) Радянська влада буде мати дуже багато користі. Це я вам кажу без жодної задньої мислі чи політичної якоїсь траншеї, де я ховався від людського ока, ні, я просто вам це кажу.

В "Березолі" дуже хороші люди, закладений ґрунт для певної культури. Є певний ґрунт, дуже міцний і здоровий, а на Україні, треба сказати, важко виховувати культуру.

МИКИТЕНКО. Чому на Україні трудно виховувати культуру? А мені здається, що легко.

КУРБАС. Вам здається, що легко? Тому вам і не вдається хоч що-небудь зробити. А мені здається, що трудно.

ХВИЛЯ. Може скажете, чому трудно?

КУРБАС. Тому що нам царизм залишив велику спадщину, залишив гниючу народну масу.

ХВИЛЯ. Гниючу народну масу?

КУРБАС. Лише Радянська влада і революція мають змогу з міщанської культури робити пролетарську культуру. Вона відкинула стару культуру і робить нову.

Я гадаю, що мені більш нічого сказати. Це дуже добре, коли вмієш врятувати себе в такий момент.

ХВИЛЯ. Я хочу почати з того слова, яке тут виголосив Лесь Курбас. Хоч одягнуто було це слово у форму великодраматичної експресії, проте я гадаю, що дійсно Лесь Курбас по суті сказав все те, що він міг сказати. Він виголосив ворожу пролетарській громадськості промову. Ви, Лесь Курбас, даремно зробили спробу перекрутити висловлення окремих товаришів, які тут сьогодні виступали. Ви даремно розглядаєте це засідання як засідання беззубих старичків, не здатних ні на що. Це засідання надзвичайно відповідальне засідання, на яке зібрались тут товариші, що своїми руками, своїм розумом, своїм більшовицьким ентузіазмом будують соціалістичне суспільство. Ви даремно стали в театральну позу і зверталися до березільців, протиставляючи їх представникам пролетарської громадськості, що зібралися тут. Це ще раз свідчить про те, що ви й далі поглиблюєте прірву, яка внаслідок вашої останніми роками роботи утворилась між "Березолем" і пролетарською суспільністю. Ви дивитесь в минуле історії – ми дивимось вперед. Ми представники молодого суспільства, ви ще раз заманіфестували себе представником старого, відживаючого суспільства. Тепер рішайте самі – хто з нас старичок.

КУРБАС. Не кидайте мені образ, а то я зараз же залишу це засідання.

ХВИЛЯ. Ви даремно кажете про образу, кидаючи мені цю репліку. Я нікого не ображаю, а кажу правду і кажу її прямо. Я гадаю, що більше образ, чим ви наговорили в своєму кінцевому слові на адресу товаришів, що тут виступали, ніхто ніколи в прилюдному засіданні не чув. Виходить дуже оригінально. Ви всіх ображали, а потім кричите про образу, майте мужність вислухати пряму відповідь на ті питання, які ви поставили, бо це є підведення підсумків того шляху, яким ви вели "Березіль". Ви, звертаючись до березільців, казали, що думка тов. Микитенка, думка тов. Щупака, думка низки товаришів письменників, драматургів, критиків, що висловлювались тут – це, мовляв, не думка пролетарської громадськості, це не думка Комуністичної партії. Зрозуміла річ, що коли Комуністична партія, коли організована пролетарська громадськість в цій справі буде висловлювати свою організовану думку в тому чи іншому документі, можливо, що окремі положення щодо стилю, щодо оформлення будуть інакше сформульовані. Але я повинен вам заявити, що ті голоси, ті промови, які ви тут чули і на які ви так бурхливо, вороже реагували, що ці промови і ці голоси відбивають думку пролетарської суспільності, бо за спиною кожного з товаришів письменників, критиків, що виступали тут, стоїть пролетарська суспільність, яка так само негативно оцінює хворобливі, націоналістичні шляхи, якими останні роки ви вели театр.

У вас завжди виходить так, що коли ви зустрічаєте пролетарських письменників, ви їх не визнаєте за громадськість, за авторитет. Коли ви зустрічаєтесь із пролетарським глядачем, ви не признаєте його за авторитет. Коли пролетарська громадськість для вас не авторитет, тоді ясно перед якими авторитетами ви схиляєте свою голову.

Ви говорили тут про велику силу, про велику волю, звертаючись до березільців. Ви казали, що справа, мовляв, не в тих виступах, які тут є, а справа в великій силі, в тому апараті, який пущено в хід і з яким, мовляв, березільці повинні рахуватись, навіть доходячи до того, коли треба буде – піти на "самовигнання". Це, на вашу думку, повинні після сьогоднішнього засідання зробити тільки ті, хто вважає, що у нас будується не культура, а що у нас для культури існує якесь "лихоліття". Я гадаю, що ви, як письменна людина, культурна людина з великою ерудицією, знаєте, хто, як і коли говорив про таке "лихоліття". А коли ви забули, то я нагадаю вам, що про це говорив Єфремов, Донцов[30]. Я гадаю, що ви прекрасно знаєте, що ніде в світі в справі культурного будівництва, справі будівництва культури всього людства не приділяється стільки уваги, скільки в Радянському Союзі, в Радянській Україні. Ось чому зводити справу до того, що тут начебто є "розправа", що тут є "склока", ніяк не можна. Не вийде з цього нічого, не в склоці тут справа. Це ви, Лесь Курбас, пробуєте в такий спосіб відійти від прямої відповіді на поставлені питання. Сьогодні ви найбільш яскраво продемонстрували, яка існує прірва між "Березолем", тією частиною, яка йде за вами, і між пролетарською суспільністю. Справа тут не в "самопосвяті, а справа тут в тому, що ви й сьогодні ще раз підкреслили, що ви, не зважаючи ні на які нагадування з боку пролетарської суспільності, все ж таки робили спробу вести "Березіль" не тими шляхами, які потрібні для будівництва радянського мистецтва.

До вашого виступу я ще повернусь. А тепер для того, щоб розсіяти легенду, яку спробували створити деякі товариші щодо стилю театру "Березіль", зокрема, щоб розсіяти те, про що говорили актори Мар'яненко і Черкашин, я хочу нагадати товаришам березільцям один документ, який нами був підписаний, був опублікований, про який знає пролетарська громадськість, який залишася в історії.

От ви, актор Черкашин, говорили про те, що Курбас і "Березіль" – це одне і те ж. Коли ви, мовляв, ставите питання про Курбаса, це значить ставити питання про увесь "Березіль". Черкашин, як бачимо, ніколи не уявляв собі, що березільці можуть поставити питання про зміну стилю. Він каже, що березільці ніколи перед собою цього питання не ставили.

Актор Мар'яненко, який оспівав мистецькі здібності Курбаса, заявив, що той стиль, який має "Березіль" – найкультурніший стиль, і що в цьому "Березіль" завдячує Курбасу. Давайте розглянемо цю справу. Я хочу пригадати документ, який актори "Березоля", в тому числі Мар'яненко, підписали 1932 року і за своїми підписами опублікували.

МАР'ЯНЕНКО. Я говорив про культуру, а не про Курбаса.

ХВИЛЯ. Я скажу, в якій взаємодії це у вас находиться. Окремі березільці, що сьогодні виступали на захист Курбаса, в 1932 році опублікували свою декла-

[30] Літературознавець С. Єфремов і редактор журналу "Літературно-науковий вісник" (1922–1929, Львів) Д. Донцов вважалися лідерами українського буржуазного націоналізму.

рацію за підписом Крушельницького, Ужвій, Дробинського, Назарчука… (Читає перелік інших прізвищ). В цьому документі вона писали, зокрема, про Курбаса: "Курбас поділяв позиції на художній нараді, не давши вичерпного політичного відношення на сьогодні" і далі про Курбаса вони писали, що у нього було "націоналістичне термідоріанське розуміння партії".

Я питаю актора Мар'яненка, який має величезний життєвий досвід, який за своєю спиною має багато років мистецької роботи: коли він говорить правду – чи тоді, в цьому документі, чи зараз? Зрозуміла річ, що коли ви підписували такий документ, а на сьогоднішньому засіданні, на якому обговорюється справа в цілому, ви виходите і ніяких інших слів не знаходите, як тільки сказати, що Курбас – найвидатніша людина, найталановитіша, що він виховав вас і т. д., і ні слова не говорите про ті націоналістичні шляхи, якими ви разом із Курбасом йшли, то я питаю вас – чим ви поступилися?

МАР'ЯНЕНКО. Я мав на увазі і всі помилки театру.

ХВИЛЯ. Ви поступились своїм громадським обов'язком. Бо коли ви не так давно писали в документі, що Курбас – термідоріянець, а сьогодні співаєте йому панегірики – то очевидно, що ви сьогодні рішили замазати правду про Курбаса.

Актор Черкашин говорив про стиль.

ЧЕРКАШИН. Я говорив про творчу методу.

ХВИЛЯ. Про творчу методу?! Зрозуміло, що творча метода має відношення до питань стилю. Я думаю, що коли я не актор, то необов'язково, щоб я в цьому нічого не розумів. Я думаю, що Черкашин добре розуміє, про що я говорю.

Давайте знову повернемось до того ж документа, підписаного акторами. Ось що з цього приводу було вказано в тому документі: "Театр зобов'язується найґрунтовніше вижити хибні ідеологічні настанови". Очевидно, коли мова йде про хибні ідеологічні художні настанови, то ви ж згодитесь зі мною, що ці настанови давала не Комуністична партія, не Радянська влада, а що ці настанови театр звідкись добував. Очевидно, що ці настанови театр здобував від свого керівництва. Очевидно, що справа йде про той ідеологічний центр, яким з'явився Лесь Курбас.

Тоді ви обіцяли, що театр зобов'язується найґрунтовніше вижити ідеологічно-художні хиби й настанови. Яких же конкретних заходів для ліквідації, для виживання хибних настанов ви вживали?

Я підкреслюю, що ваш сьогоднішній виступ протилежний, він говорить про те, що в театрі не велося жодної роботи з приводу цього. Очевидно, при сучасному стані і не може бути роботи, щоб вижити хибні настанови.

Ви писали далі, що "ми зобов'язумось піддати найґрунтовнішій критиці та перегляду творчу методу театру, про яку ми за важливістю та специфічністю цієї теми дозволяємо собі забрати слово, розуміючи, що вона щільно пов'язана з усією хибною ідеологічно-художньою лінією. Театр на сьогодні вимагає перегляду з марксистської партійної позиції, театр відстає від темпів соціалістичного будівництва, яких вимагає епоха соцреконструкції".

Актори, автори цього документа, досить поважні, досить відомі.

Багато з присутніх на сьогоднішньому засіданні акторів "Березоля" зобов'язались переглянути творчу методу. <…> Хто з цього приводу що зробив? Ви, тов. Мар'яненко, обіцяли, а творча метода залишилась така сама, як і була. Ви думаєте, що так можна хитрувати з історією? Хитрощі такого гатунку до добра не доводять.

І ось сьогодні, майже після двох років як опубліковано документ, бачимо, що театр тупцюється на тому ж місці, що завдання на сьогодні, що їх поставлено вашим документом, не розв'язані, що вони брутально відкинуті, що не було відповідної роботи. Невже для вас не ясно, що пролетарська суспільність засуджує таке політичне крутійство.

Тов. Мар'яненко, невже ви думаєте, що тут, при такому ставленні до роботи можна нас розжалобити словами? Ми з вами, крім усього іншого, громадські діячі. Ми ж з вами відповідаємо за цей процес, за такий складний організм, як театр, і не який-небудь театр, а театр "Березіль".

Як же ми з вами можемо забувати про те, що ми вчора говорили, аналізуючи стан цього театру, його шляхи? На це ми не маємо права. Історія нам цього права не дає. Чому історія не дає? Тому що вона йде іншим шляхом, ніж дехто з тих, що спробував перетворювати наше засідання на якийсь фарс. Ні, це не фарс, товариші березільці.

Не думайте, товариші березільці, до яких було звертання Курбаса і які на свою адресу прийняли це звертання, що тут зібралася склочники, люди, які роблять якусь розправу. Ніякої розправи немає. А коли відкинути всі ці високі ноти, весь той драматизм Курбаса – реалістичний драматизм (тут з його боку був реалістичний драматизм), коли відкинути оцей наплив, то що залишиться? Залишиться той факт, що сьогодні, як два роки тому, театр "Березіль" своїм художнім виробництвом стоїть перед питанням дійсно серйозно попрацювати над критикою, над переробкою творчої методи, над тим, що дало б можливість театрові "Березіль" стати в передові шеренги.

І от тепер, товариші, дозвольте мені перейти до питання про стиль, про незрозумілість цього курбасівського стилю широким пролетарським масам. Дозвольте мені сказати, товаришу Черкашин, про те, що з погляду інтересів пролетарської революції розвитку радянського українського мистецтва немає нічого трагічного у вашій трагічній промові. Ви повинні продумали ще раз, що ви сказали. Ось подумайте: чому, використовуючи творчу методу, перед якою ви падаєте на коліна, художнє керівництво "Березоля" зуміло найкращу виставу – "Диктатуру" Микитенка, про яку й ви такої думки – так соціально обезцінити? Чому в найбільш драматичних місцях, які викривали соціальну класову суть куркуля і тих сил, які проти нього вели боротьбу, учасники драми починають співати, та ще яким голосом співати?! Чому куркуль, поставлений від подій, які відбувались тоді на селі, на таку дистанцію, за допомогою творчої методи, за допомогою певних стильових оформлень, що ми спостерігаємо начебто не куркуля – класового ворога, який живе, який бореться запекло, а перед нами начебто постать якогось древньогрецького філософа, що на березі моря говорить про

життя, про буття, про людей хороших, про людей поганих? Чим це пояснити? Це пояснити можна тільки тою творчою методою, тов.Черкашин і Мар'яненко, про яку ви говорили в 1932 році, вважали її за ідеологічно шкідливу і обіцяли її переглянути, та не тільки не переглянути, а й розкритикувати, озброївшись по-новому. Чому, нарешті, в 1933 році в "Маклені Ґрасі" акторка Ужвій поставлена в таке становище, що це якась деґенеративна дитина, яка ні слова не може сказати, яка ні руху не може зробити як слід, яка не може передавати те, що болить у неї? Чому це так? Це знов та творча метода, той стиль, який ви зобов'язались переглянути, відкинути й працювати по-новому. Невже не ясно, що коли взяти стиль і творчу методу у вузькому розумінні цього слова, в "березілівському" розумінні цього слова, і поставити цю творчу методу, стиль показу й оформлення вистави поруч з різними театрами, які ми маємо в РСФСР, то буде разюча картина? Я думаю, ви не можете сказати, що там погані театри. Взяти хоча б такий театр, який найбільш в минулому близько підходив по своїй творчій методі до "Березоля", як театр Мейєрхольда. Ви побачите, що те, що відбувається на сцені в "Березолі", стиль гри такий далекий од сучасного театру Мейєрхольда, як небо од землі. Я вже не говорю про такі реалістичні театри, як низка інших театрів, які маємо в Москві і які мають всесоюзне визнання. Це що? Невже там теж "склочники", невже там теж "розправа", невже там якісь драконівські заходи боротьби вжиті відносно театру? Нічого подібного! А просто театри зрозуміли, зокрема театр Мейєрхольда, що треба йти назустріч стилеві епохи, що треба служити пролетарським масам, революції, соцбудівництву. Коли ви не будете залишатися в цій ідеалістичній колії і будете дивитись на життя, як воно є, то ви зрозумієте, що дійсно треба переозброїтися, товариші Черкашин і Мар'яненко. Хіба можна казати, що ви були склочники, коли суворо критикували буржуазно-ідеалістичний метод Курбаса і про це опублікували в пресі документ? Ні, цього сказати не можна. Чому ж тоді Курбас зараз критику своїх буржуазних позицій вважає за склоку? Подумайте, товариші березільці, над тим питанням і добре подумайте.

Тепер про взаємини між театром і пролетарською суспільністю.

Я вважаю, що у виступі Леся Курбаса сьогодні і в найбільш сконденсованій формі відбився весь шлях, яким він вів театр на протязі останніх років, а ці роки, товариші березільці, чи хочете ви це визнати (я звертаюсь до тих товаришів, які тут виступали), чи не хочете, а ці роки були роками великої боротьби за пролетарське мистецтво, за пролетарські шляхи розвитку української радянської культури. За ці роки ми мали таке розташування сил, з одного боку ВАПЛІТЕ і "Березіль", а з другого боку – пролетарські організації, які борються проти оточення, проти тієї суті, яку собою являв "Березіль". І от, коли ми з таким поглядом підійдемо до справи, зв'яжемо сьогоднішні події з минулим, то ми побачимо, що не випадково сподобався Куліш з певними своїми націоналістичними п'єсами театрові "Березіль", його мистецькому керівникові Курбасу. Не випадково художній керівник театру, як правило, брав до постановки всі ці п'єси і сам їх ставив. Не випадково. Не випадково він захищав ці п'єси, називаючи Куліша геніальним художником. Не випадково. Як би ви не ставились добре до Курбаса,

який би він прекрасний не був як людина, як товариш для вас – це не знімає дійсної суті речей. Це та сила історії, значна і велика сила, про яку ви говорили, але яку ви не туди обернули. І от звідки йде те самозакопування, те самозамикання. От звідки починаються ворожа лінія. Ви можете назвати тов. Грудину, що він некваліфіковано підходив до оцінки тієї чи іншої п'єси, що він перегнув в окремих творах, можете вважати тов. Микитенка, що він парубок, що він по-парубоцькому підходив до справи. Ви можете мати думку, яку завгодно про кожного з нас, але ви, ставлячись так чи інакше до тієї чи іншої спроби, яка правильно вас критикувала, вносячи в цю критику той чи інший темперамент, який є особистою ознакою того чи іншого робітника, ви повинні признати одне те, що є в дійсності. Ці робітники культурного фронту мали за собою пролетарське суспільство, вони в основному відбили голос і ставлення пролетарського суспільства до тих подій, що розгортались навколо театру "Березіль". Це не випадково. Це серйозна справа, товариші. Так можна, знаєте, взяти й відкинути Микитенка. Не подобається Щупак – спаплюжити. І це пролетарська громадськість. Вона буде складатися з "Березоля" з старим мотлохом. Ось бачите, знову цей шлях гріхопадіння, той самий шлях, яким йшло художнє керівництво "Березоля". Воно знов повертає до того, що єдиний носій культури – це театр "Березіль", а все інше нічого не дає. Ми, мовляв, несемо культуру, на нас зараз нападають, і тому, ви, березільці, тримайте високо прапор, бережіть надбання культури і можете йти навіть на самовигнання. Таку нову буржуазно-націоналістичну заповідь дає Курбас театру. Ви тільки подумайте, до чого ви дійшли! В нашому радянському сьогодні перед вами ставиться питання про самовигнання. Оце те месіянство, це той шлях, яким йшло художнє керівництво "Березоля"! Оплутавши зі всіх боків кожного актора, Курбас обворожив усіх вас: що лише тут, в "Березолі", будується культура, а все, що за стінами "Березоля" – це нічого не варто.

Ось жертвою чого являєтесь ви, товариш Черкашин, і над чим ви повинні подумати. І коли б ви пам'ятали той документ, який колектив "Березоля" підписав, і продумали цей документ, очевидно, ви сьогодні з такою промовою не виступили б. Бо ця промова діаметрально протилежна цьому документу, бо вона його дискредитує. А я вважаю, що цей документ серйозний, вартий і вашої уваги, тов. Черкашин. Висновок з цього такий, що творчу методу треба міняти так, як ви самі про це говорили в пресі. Це не значить, що вас хто-небудь хоче з людей, які відповідають за культурний процес, обов'язково підігнати під прокрустове ложе театру Франка. Нічого подібного! Кожний театр має своє обличчя, кожний театр, який себе поважає, повинен і буде мати своє обличчя. Але коли він повертається до пролетарського глядача, пролетарський глядач повинен бачити, що це є обличчя, а не щось інше, протилежне. Цього обличчя в такому розумінні, як я кажу, не було видно, а було зовсім інше – вороже нам обличчя. Були вистави, які одна за одною виступали проти радянської дійсності, які подавали карикатуру на радянську дійсність, які подавали людей немічних, неживих, які подавали схеми, які не давали того реалістичного стилю, який в межах "Березоля" міг би багато дечого дати.

Лесь Курбас, справа, знаєте, тут така, що хоч ви й поправлялись з приводу "гніющої народної маси" і потім перенесли цю термінологію на культуру, але, як ми знаємо з термінологічних словників, ніхто ніде ніколи культуру не називав "гніющою народною масою". Я гадаю, що це йде по тій же лінії, по якій ви, ведучи театр, увесь час вбивали в голову багатьом акторам театру, що культура будується лише в "Березолі", що "Березіль" є невеликий острів, на якому збереглися люди, носії великої української культури, а всі, що за стінами "Березоля" – то дикуни: Щупаки, Микитенки, Грудини – то склочники і т. д. Не вийде з цього нічого, Лесь Курбас, не вийде!

КУРБАС. Мені важко слухати це.

ХВИЛЯ. Ви даремно хвилюєтесь. Вам важко мене слухати? Нічого не поробиш. Мені не легко було слухати вас. Ви в своїй промові кинули дуже багато образ в обличчя представників української пролетарської громадськості, які мають далеко більше гідності, ніж ви про них думаєте. Ми добре розуміємо вашу промову. Я повинен заявити вам, що те, що ви тут казали про нашу дійсність, про той шлях і про зупинку на тому шляху, яка відбувається сьогодні в нашій розмові з вами, це з великим задоволенням передрукував би фашист Донцов у своєму "Літературному віснику", бо так могла говорити людина, яка з фашистських позицій розглядає наше сьогодні. Ви подумайте над цим, Лесь Курбас. Справа не в тому, що вас хтось назвав фашистом, а справа в тому, що те, що ви говорили, те, що ви робили останні роки, йшло проти соціалістичного будівництва.

Що далі робити? Очевидно, що справа йде не про "самовигнання", бо той, хто посідає таку позицію, хто буде культивувати таку теорію, зрозуміла річ, він не може бути інакше охарактеризований як тільки ворогом пролетарської суспільності. Шляхом самовигнання може йти тільки той, кому ненависна пролетарська дійсність. Очевидно, що той з акторів "Березоля" піде за гаслом Курбаса про "самовигнання", хто ворог нашої дійсності.

З цього треба зробити відповідні висновки. Очевидно, що художній керівник театру Лесь Курбас багато попрацював й багато зробив для того, щоб тримати під своїм гіпнозом не тільки таких ще молодих людей, як Черкашин, а й таких людей з великим досвідом, з великим життєвим шляхом, як Мар'яненко. Чого ми, товариші березільці, хочемо? Ми хочемо, щоб театр "Березіль" став передовим революційним пролетарським театром, ми хочемо того, щоб нарешті було встановлено контакт між пролетарським глядачем і колективом "Березоля".

Ми кращої думки про колектив "Березоля", ніж актор Черкашин. Ми не поставимо і нікому не дозволимо поставити знак тотожності між Курбасом і колективом "Березоля", бо ми ніколи нікому не повіримо, що колектив "Березоля" реагування пролетарської громадськості на події в "Березолі" розцінював як розправу. Ми не повірили тому, що колектив театру "Березіль" може підхоплювати гасло Курбаса про "самовигнання" і робити з цього відповідний висновок.

Ми цьому, товариш Черкашин, не повіримо.

Ми, товариш Черкашин, не повіримо, що у нас була "гніюща народна маса". Колектив цього не буде підтримувати, я гадаю, що й ви не будете підтримувати.

В такому разі: як можна поставити знак тотожності між вами і тим, що сказав у прикінцевому слові Курбас?

Коли ви над цим подумаєте, то ви зробите для себе певні висновки. Для вас стане ясно, що треба ставити питання про репертуар, стиль, творчу методу і що оцінка, яку ми мали з боку Курбаса, – це комплекс, гордіїв вузол, який ми повинні розрубати рішуче і негайно, і чим скоріше, тим краще.

Ось чому ми робимо висновок, що театр "Березіль" повинен існувати, що там є сили, які зможуть в нашій обстановці бачиш не обстановку розправи, а обстановку, яка владно диктує одне – скоріше скинути з себе це націоналістичне лахміття для того, щоб вийти на широке поле соціалістичного будівництва.

Ось з цими словами, з цими думками, з цими вимогами, товариші березільці, я звертаюсь до вас, і я переконаний, що ви будете реагувати на це як дійсні будівники нашої соціалістичної країни.

Висновки. Я вважаю, треба зробити таке (Читає резолюцію)[31].

Ось яка відповідь може бути для вирішення цієї справи. Це питання я ставлю на обговорення колегії.

Друге питання. Щоб було ясне дальше розгортання роботи театру "Березіль", є така пропозиція: товариша Лазоришака призначити на директора, який в перші роки існування театру був директором, а художнім керівником – Крушельницького[32]. (Прийнято).

Щодо першого питання, я хочу звернутися до березільців, і зокрема до тов. Крушельницького (жалкую, що нема Лазоришака), що Радянська влада, Комуністична партія приділяє дуже багато уваги "Березолю". Ми гарантуємо велику увагу, підтримку, а ви повинні в тій складній ситуації, в якій опинився "Березіль", вивести театр з цього стану та за допомогою нашою налагодити контакт з пролетарською суспільністю, розгорнути творчі мистецькі сили на користь соціалістичному будівництву.

ПОСТАНОВА НАРОДНОГО КОМІСАРІАТУ ОСВІТИ УРСР НА ДОПОВІДЬ ТЕАТРУ "Березіль" 6 ЖОВТНЯ 1933 р.

(Газета "Комуніст" від 6 жовтня 1933 р. 245/4304).

Заслухавши доповідь керівника театру "Березіль" Л. Курбаса, Народний комісаріат освіти України відзначав, що театр, незважаючи на всі можливості, не спромігся посісти відповідне місце в творенні українського радянського мистецтва. Це сталося тому, що Л. Курбас збивав на позицію українського націоналізму.

---

[31] Текст постанови Наркомосу УРСР на підставі резолюції про театр "Березіль" від 5 жовтня 1933 р. подаємо в кінці стенограми.

[32] Мар'ян Крушельницький (1897–1963) – радянський український актор, режисер, народний артист СРСР (1944). З 1945 р. головний режисер Київського українського драматичного театру ім. І. Франка.

В своїй роботі Лесь Курбас ігнорував соціалістичне будівництво, будівництво української радянської культури. Під маркою "незалежності мистецтва" Курбас ізолював театр від нашої радянської соціалістичної дійсності. Лесь Курбас нерідко показував радянську дійсність карикатурно. Л. Курбас ізолював театр від загального фронту радянського мистецтва Радянського Союзу. Зокрема, ізолював він театр від мистецтва братньої нам РСФСР. Театр "Березіль" в свій час політично виступав разом з літературною організацією ВАПЛІТЕ, яка посідала в питаннях літератури буржуазно-націоналістичні позиції. Вистави "Народного Малахія", "Мини Мазайла" тощо, які вів Курбас, підкреслюють буржуазно-націоналістичну лінію "Березоля", особливо ж його керівника. При високій майстерності акторського виконання вистави, що ними керував Л. Курбас, були ходульні, схематичні, формалістичні, відірвані від нашої дійсності. Ось чому переважна більшість вистав "Березоля", навіть ті, що їх не можна зарахувати до ідеологічно шкідливих, не могли бути сприйняті широкими пролетарськими масами. В основі трактовки героїв вистав Курбасом велася буржуазно-ідеалістична лінія.

Націоналістичні помилки Курбаса театр визнав, вмістив про це декларацію в нашій пресі ("Комсомолець України", 26 лютого 1932 р.). В цей час Л. Курбас виголосив свою декларацію про те, що він начебто визнав неправильність своєї лінії в питанні театру. 1932–1933 рр. і початок сезону 1933–1934 рр. довели, що Л. Курбас нічого не змінив у своїх поглядах щодо соціалістичного мистецтва.

Тому НКО України вважає за потрібне зняти Л. Курбаса з роботи художнього керівника і директора театру "Березіль".

ТРАГІЧНА ДОЛЯ МИТЦЯ. СПРАВА № 3168[1]

Вступна замітка, підготування до друку та коментарі
Миколи ЛАБІНСЬКОГО та **Миколи ШУДРІ**

“Спектакль “Народний Малахій” все ж таки вийшов політичною катастрофою для театру. Він засвідчив одірваність та ізольованість колективу од пролетарської громадськості, неправильну зорганізованість його в тонусі і центральних інтересах її політичного дня, одірваність од комуністичної партії “Народного Малахія”, я був переконаний, що нібито “наївні, благенькі, смішні”, а на ділі їдкі концепційки Стаканчика[2] *не тільки “гумор і самоіронія, на які може собі дозволити дужа кляса”; я був переконаний, що, ставлячи цю п’єсу, я хоч і не член партії, а мислю, як повинен був у той час думати кожен комуніст, партієць. Спектакль засвідчив, що це переконання було глибоко помилковим. Бо в той час я думав зовсім не так, як думали й повинні були думати справжні стійкі комуністи, партійці, ті, що пішли без вагань за генеральною лінією партії, добре її розуміючи. Навпаки, малодушність і недостатня віра в те, що пролетаріат, що комуністична партія, що метод марксо-ленінської діалектики в політиці розв’язують до кінця і завжди всі завдання політичного моменту – виявилось, за глибшої аналізи, основним моїм настроєм з того часу...*

Ці мої хитання лягли в основу всіх моїх подальших помилок. І перш за все і, головним чином, у національному питанні вони вилилися в ціле збочення”[3].

Треба думати, що пером видатного режисера-новатора Леся Курбаса водило його щире й сумлінне серце, й він анітрохи не покривив своєю душею, надіславши ще в другій половині жовтня 1931 року цього листа-спокуту до редакції “Радянського театру”. Так тоді було заведено. Це вважалося виказом доброго тону. І взагалі – всі чинили на цей кшталт. Хто міг завбачати, що мине якихось два роки, і твоє чистосерде каяття стане …самозвинуваченням?

---

[1] Друкується за: Трагедійна доля митця: [справа № 3168] / вступ. ст. М. Лабінський, М. Шудря // Україна. – 1991. – № 11. – С. 15–17 ; № 12. – С. 38–41 ; № 13. – С. 14–16; Справа № 103010 // Український театр. – 1993. – № 1. – С. 26–28. Вступна замітка доповнена одним з авторів – М. Лабінським. Редакція вважала за доцільне ввести наскрізну нумерацію публікованих документів та посилань. *(Прим. ред.)*.

[2] Малахій Стаканчик – головний герой п’єси “Народний Малахій” М. Куліша. *(Прим. ред.)*.

[3] Курбас Л. Лист до редакції / Лесь Курбас // Радянський театр. – 1931. – № 5/6. – С. 82. *(Прим. ред.)*.

Власне ця заява в пресі започаткувала справу № 3168.

Після розгрому Спілки визволення України (СВУ) начебто створеної в надрах Державного Політичного Управління (ДПУ) з метою тотального винищення старої української інтелігенції на чолі з Сергієм Єфремовим[4]*, судовий процес по суті не завершився. Він був продовжений "викриттям націоналістичної контрреволюції" в особі міфічного Українського національного центру та в примарній терористичній групі – Українській військовій організації (УВО). До Українського Центрального Комітету (УНЦ) зараховували переважно членів Української партії есерів та Української соціал-демократичної робітничої партії. Коли СВУ розвінчували як інтелектуальну опозицію, то тут уже мали справу з політичною силою. Боротьба з уявними "ворогами народу" особливо посилилась під час голодомору в республіці. І мало хто з українських культурних і наукових діячів мав сміливість і безстрашність Матвія Яворського*[5] *назвати неправедний суд сваволею. Вже на Соловках, перебуваючи в табірному пункті під назвою "Кремль", цей "злочинець", що разом із Михайлом Грушевським*[6]*, за підписами "драматургів" ДПУ, заснував нібито УНЦ, у своїй заяві розвінчав сталінську катівню, яка "спочатку кидає до в'язниці за те, що це українець, який не підміняє любові до своєї батьківщини на російський патріотизм, "підфарбований інтернаціоналізмом" – і лише за те "кожного назване правосуддя без суду засуджує за неіснуючу справу на повільне знищення в таборі, в умовах важкої примусової праці з напівголодним пайком, у сітях ганебної провокації і мук – а після всього цього це правосуддя обіцяє скоротити повільне знищення, моральне і фізичне – при умові так званого "перекування", тобто безмовної самопокори цьому знищенню і підкупного славослів'я його політиці".*

Ця горда й незламна людина була крицевим взірцем борця духу. На противагу багатьом, навіть самому Лесеві Курбасу, не кажучи про інших "сошок" – Яворський залишився сам собою – зі своїми поглядами, переконаннями, ідеалами.

"Я особисто "перековуватися" не збираюся, боготворити "геніального, улюбленого, рідного вождя всіх народів" не бажаю та й узагалі вважаю для себе ганьбою таким шляхом купувати собі волю, тим більше, коли десятки тисяч української інтелігенції гинуть у в'язницях і таборах в умовах, означених вище, коли їх сім'ї засуджені на повільну голодну смерть в умовах так званого "культурного і заможного життя", в умовах сталінського "піклування про людину", коли сотні тисяч пограбованих українських селян засівають Росію свої-

---

[4] Єфремов Сергій Олександрович (1886–1939) – видатний український громадсько-політичний діяч і державний діяч, літературний критик, історик літератури, публіцист, академік української академії наук з 1919 р. Арештований і засуджений 1930 р. Помер у в'язниці.

[5] Яворський Матвій Іванович (1885–1937) – історик України, теоретик марксизму-ленінізму, зав. кадрами в Наркомосі освіти УРСР.

[6] Грушевський Михайло Сергійович (1866–1934) – видатний український історик, археолог, літературознавець, соціолог, публіцист, письменник, організатор української науки, громадський та політичний діяч, дійсний член ВУАН (1923) та АН СРСР (1929).

ми кістьми на каторжних будовах, лісозаготівлях та інших видах примусових робіт, коли стільки ж гине їх від голоду у себе на батьківщині, хоч начебто і там жити стало "веселіше".

Я вважаю, що при такому стані справ на Україні, для мене почесніше буде вмерти вже разом з ними у спільному нашому каторжному житті, ніж прагнути на волю, щоб жити життям хамелеона, який захлинається у захваті перед політикою національного гноблення і селянського грабежу в царстві не соціалізму, що будується, а загального обману, провокації і свавілля".

Під цим документом – дата: 30 (VI) 35 року.

І як прикро від того, що у "справі Леся Курбаса" (та власне й він сам!) "проходять" довірливі, ошукані, а часом і смертельно залякані люди. Порівняно з Яворським – вони обмовляли себе та інших. Зводячи наклепи на інших, свідки обвинувачення передовсім обґріхували себе. Здається, їм хочеться за будь-яку ціну врятувати своє життя, і вони давай зізнаватись у вигаданих вчинках, діях і навіть намірах. Напевно, багатьом не під силу було витримати улещувань, обіцянок, погроз і тортур. Знущаннями й катуваннями тюремне слідство доводило арештантів до тваринного стану: вони сліпо скорялися наказові ката...

Дивно, що в теці ретельно підшитих протоколів допитів відомі українські письменники стверджують своїми підписами прочитані їм тексти російською мовою – лише Лесь Курбас власноручно викладає свої зізнання по-українськи. Та коли порівняти прикладений тут же, поряд, російський переклад, то охоплює жах од навіяної думки: невже його змусили переписати своєю мовою чужий автограф! Адже його стилістика така схожа на всі попередні матеріали показань...

Страшно навіть подумати, що революціонер духу міг підписати сам собі вирок... Він такий щирий, беззахисний, дещо розгублений у своїх зізнаннях. Але от єдина ниточка виправдання на його користь!.. Він скрізь і в усьому кається у власних, особистих, гріхах, і ні на кого не набалакує даремщизни. Навіть на четвертому місяці арешту жодним словом не прохопився про УВО... Досі – осередок "Березоля", "організація в театрі", "наша група" тощо. Хоча інші звинувачують його в приналежності до Української військової організації. І Лесь чинить усупереч Лесиним словам: "Убий – не здамся!.."

Напевне, ця ніжна, чула, тендітна й душевно крихка людина, яка гриміла на сцені, чиєю волею наснажувався театр, кому не було "ні" перед найвеличнішою творчістю – зненацька вона зламалася перед вишуканими тортурами ката, перед ідеологічним єзуїтством тюремних сатрапів, перед політичними звірами в подобі двоногих.

Йому, мабуть, хотілося врятувати не себе, а свій "Березіль", національну культуру, український народ, якому завше віддавав увесь запал серця і світло розуму. Забракло генієві сцени в "комуністичному" балагані життя звичайнісінької приповідки: "На кожного мудреця – доволі простоти". Тюремному наглядачеві нічого панькатися з реформаторами, його влаштовують слухняні й неухильні йолопи; що для нього – мистецтво, наука, культура? Він у своєму

в'язничному театрі на перших ролях – із добрим пайком, горілчаним дозвіллям і, сам принижений і зневажений, має владу карьожтися над своїми підлеглими.

"Справа" Леся Курбаса – це драма, пережита людиною сталінської доби, це трагедія генія, позбавленого своєї творчості, це, зрештою, наша, сьогоденна історія, що вертається в науку поколінням.

Документ № 1

СПРАВА № 3168

Архів відділу "Л" МДБ УРСР
Арх. № 208.566
Почато 28.XII.1933
Внутрішній ізолятор ОДПУ
з 26.XII.1933 року
Ордер на арешт № 14101
виданий працівникові
оперативного відділу ОДПУ
Зелінському
Проведено арешт 26.XII.1933 року

АНКЕТА В'ЯЗНЯ

Прізвище – Курбас

Ім'я та по батькові – Олександр Степанович

Рік і місце народження – Народився 25 лютого 1887 року місто Самбір, Галичина

Постійне місце проживання – Харків, Барачний провулок, будинок "Слово", пом. 64

Місце служби та посада або рід занять – Москва, режисер-постановник *(часів Державного єврейського театру)*

Фах і належність до профспілки – Робмис

№ квитка

Майновий стан під час арешту (Перерахувати докладно рухоме та нерухоме майно, будинки, складне й просте с.-г. знаряддя, кількість оброблюваного ґрунту, кількість худоби, коней тощо; сума податку с.-г. та індивід. Якщо колгоспник, то вказати майнове становище до вступу в колгосп, зазначити час вступу до колгоспу) – Ніякого майна

Так же до 1929 року —"—

Так же до 1917 року —"—

Соціальне становище під час арешту – Службовець (Наркомату освіти)

Служба в царській армії – Не служив

Служба в білій армії – Не служив
Служба в Червоній Армії – Не служив
Соціальний стан – Син актора
Політичне минуле – Безпартійний
Національність і громадянство – Українець, радянське
Партійна належність, з якого часу та № квитка – Безпартійний
Освіта (підкреслити й зазначити точно, що закінчив) – Вища. Університет
Категорія військового обліку – Не військовозобов'язаний за віком
Чи перебував під судом і слідством, який присуд, ухвала чи вирок – Ні
Стан здоров'я – Задовільний
Склад сім'ї, перерахувати: батько, мати, сестри, брати, сини та дочки (їхні прізвища, імена та по батькові) – Мати – Ванда Адольфівна Курбас[7], 68 років. Дружина – Валентина Миколаївна Чистякова[8], 32 роки.
Підпис в'язня – Олександр Курбас
Ким і коли заарештований – Працівником ДПУ в Москві 25.XII.1933 р.
ВДПУ
Форма № 29

Документ 2

ПРОТОКОЛ ДОПИТУ

від 17 січня 1934 року

Я, помічник начальника 2-го Секретного політичного відділу ДПУ Сидоров допитав обвинуваченого громадянина Курбаса Олександра Степановича й на попередні запитання він відповів:

Прізвище – Курбас.
Ім'я та по батькові – Олександр Степанович.
Вік і рік народження – 1887.
Походження (звідки родом, хто батьки, національність, громадянство або підданство) – місто Самбір, українець, батьки – актори.
Місце проживання (постійне й останнє) – Москва, 3-я Тверська-Ямська, 12, пом. 5.
Рід занять (останнє місце служби й посада) – працював над п'єсою Ф. Вольфа "Стіна плачу" для єврейського театру; постійного місця роботи не маю.
Сімейний стан – дружина Валентина Миколаївна Чистякова (у Харкові), мати Ванда Адольфівна (у Харкові).

---

[7] Яновичева (Курбас) Ванда Іванівна (1867–1950) – артистка театру товариства "Руська Бесіда" (1885–1898), Кийдрамте (Біла Церква, Умань 1920–1921), мати Леся Курбаса. У церковній книзі про хрещення сина Ванда Курбас записана по батькові Іванівна, а не Адольфівна. *(Прим. ред.)*.

[8] Чистякова Валентина Миколаївна (1900–1984) – актриса, педагог, народна артистка УРСР (1943), народна артистка Узбецької РСР (1943). Дружина і учениця Леся Курбаса.

Майновий стан – нерухомого майна не маю.

Освіта (початкова освіта, середня школа, вища, спеціальна, де, коли і т. д.) – гімназія в Тернополі, університет у Відні (2 роки) та у Львові (2 роки) на філософському факультеті.

Партійність – безпартійний; належав до соціалістів з 1903 по 1910 рік; у 1917 році співчував есерам.

Відомості про громадську й революційну роботу – брав участь у роботі соціал-демократів протягом 1903–1910 років: брав участь у діяльності "Просвіти" в 1908–1909 рр.

Відомості про судимість – ні, не судився.

Категорія військового обліку – за віком на обліку не перебуваю.

Служба в білих – не служив.

Показання по суті справи:

Народився в місті Самборі. З 1893 року навчався в гімназії, після закінчення її – у Віденському і згодом у Львівському університетах. Закінчив університет 1911 року. Був призваний на військову службу. Був звільнений за кілька місяців через хворобу. 1911 року вступив до Гуцульського театру в Галичині. Працював у цьому театрі до квітня 1912 року. Перейшов до театру "Руська бесіда". В ньому пробув до весни 1914 року. Злагодився їхати в Київ для того, щоб працювати в Київському театрі, але почалася війна, і я був призваний до австрійської армії. Невдовзі мій полк добровільно влився до війська Січових стрільців. Незабаром наша частина була розформована, я отримав відпустку й жив у горах до приходу російської армії. З її приходом заснував театр, з яким працював до весни 1916 року. Далі одержав відпустку й переїхав до Києва, де вступив у театр Садовського й працював до літа 1917 року. З осені того року працював у Молодому театрі в Києві до 1919 року; протягом 1919–1920 років – у Драматичному театрі. До приходу поляків був безробітним. Виїхав у Білу Церкву. Потім працював в Умані. В Білій Церкві у зв'язку з відступом поляків опинився по цей бік фронту. З 1921 року жив у Харкові. Працював з колективом, який розсипався. Того ж 1921 року переїхав до Білої Церкви, де заснував студію. Працював тут до зими 1921–22 року. Тоді перебрався до Києва й працював у Драматичному театрі імені Шевченка; в березні 1922 року заснував театр "Березіль", яким керував до 1933 року. З роботи в "Березолі" був знятий Наркоматом освіти УРСР за націоналістичну діяльність. Після того поїхав до Москви і змушений був працювати в Єврейському та Малому театрах.

Записано вірно, мені прочитано – Лесь Курбас.

Допитував – Сидоров.

На протоколі від 17 січня 1934 року дописано:

Запитання: Чи признаєте Ви себе винуватим у висунутому Вам обвинуваченні?

Відповідь: Винуватим себе не признаю. Показання у справі дам додатково.

Дописано вірно, мені прочитано – Лесь Курбас.

Документ № 3

ПОСТАНОВА
про обрання запобіжних заходів і висунення обвинувачення

м. Москва, 17 січня 1934 року

Я, помічник начальника 2-го СПВДПУ Сидоров, розглянувши матеріали слідства у справі й зважившись на те, що гр. Курбас Олександр Степанович достатньо звинувачується в тому, що він учасник контрреволюційної Української Військової Організації і брав участь у її терористичній діяльності, тобто в злочинах, передбачених статтями 58/II та 58/VIII Карного кодексу –

ухвалив:

гр. Курбаса О. С. притягти як обвинувачуваного за статтями 58/II та 58/VIII Карного кодексу РРФСР й обрати засобом для запобігання способів уникнення від слідства й суду – тримання під вартою.

Арешт Леся Курбаса 26 грудня 1933 року у Москві, допит 17 січня 1934 року та висунуті проти нього звинувачення були здійснені на підставі показань заарештованих у Харкові Михайла Дацьківа[9]*, Івана Ткачука*[10]*, які наводимо нижче.*

Документ № 4

ПОКАЗАННЯ
обвинувачуваного Михайла Олександровича Дацьківа

від 8 грудня 1933 року

Початок моєї діяльності в лавах Української Військової Організації відноситься до того періоду, коли розгромлена у відкритому бою з більшовиками українська націоналістична контрреволюція відмовилася на ближчий час од надій збройного захоплення України й перебудовує свої лави та змінює тактику боротьби.

Цей новий етап боротьби з більшовизмом характеризується прагненням керівної верхівки організації, в справі захоплення радянського апарату, проникнути в промисловість, забезпечити свій вплив у партії. Вже в період 24–26 років низка видатних діячів контрреволюційного підпілля зринає у верхівці державного апарату, використовуючи відкриті їм можливості для підготовки нового етапу боротьби за ідею "української незалежності".

---

[9] Дацьків Михайло Олександрович – головний адміністратор театру "Березіль" з часу його заснування.

[10] Ткачук Іван Васильович (1891–1948) – прозаїк. З 1929 року редактор низки газет та журналів.

Так, Максимович[11] має великий пост у Наркоматі іноземних справ, Сірко[12] стає визначним партійним працівником, Л. Яворський завідує кадрами в Наркоматі освіти, Палієв осідає в Москві і т. д. Усі ці особи, перебуваючи у верхівці єдиної згуртованої організації, кожен на своїй ділянці, вели контрреволюційну роботу.

Ця широка організаційна робота проникає в усі пори соціалістичного будівництва, й, разом із консолідацією старих випробуваних кадрів, ведеться робота щодо виховання в дусі націоналістичних ідей нових кадрів, які мають узяти участь у підготовлюваному реванші.

Одним із опорних пунктів діяльності організації з перших днів її існування став театр "Березіль", заснований Курбасом у 1922 році. Ця легальна можливість була добре використана організацією для стягування розрізнених кадрів і найближчим же часом навколо Курбаса об'єдналося тісно згуртована група націоналістів, до якої належали Гірняк[13], Лопатинський[14], Бучма[15], Крушельницький[16], Чистякова і я. Ця група й становила собою осередок УВО, який впродовж усього існування "Березоля" використовував його сцену для легального ведення націоналістичної пропаганди, впроваджуючи в радянську суспільність національні ідеї.

В перші роки існування УВО основний керівник осередку в "Березолі" Курбас, маючи безпосередній зв'язок із проводом організації в особі Шумського[17], який особисто, використовуючи свій вплив у партійних колах, усіляко підтримував "Березіль". Ще за часу перебування театру в Києві (до 1926 року) я по лінії організації мав стосунки і Л. Яворським, яким працював у Києві.

Витягуючи "Березіль" на передові позиції фронту національної боротьби, провід УВО, забезпечивши театр цілком надійним, із погляду організації, керівництвом, ужив усіх заходів для переведення театру з провінції в столицю,

---

[11] Максимович К. – уповноважений від ЦК КПЗУ до ЦК КП(б) УРСР.

[12] Сірко Василь Петровий (1899 – ?) – член ВКП(б). Засуджений 1933 р. Рік смерті невідомий.

[13] Гірняк Йосип Йосипович (1895–1989) – актор, режисер. Заарештований 1933 р. як мистецький однодумець Леся Курбаса. Покарання відбував у таборі в с. Чиб'ю (Ухт-Печорські табори, Комі АРСР, 1934–1940). 1942–1944 – працював у драматичній трупі Львівського оперного театру, 1944–1949 перебував в Австрії та Німеччині. 1949 р. емігрував до США. У книзі "Споминів" (Нью-Йорк, 1982) широко висвітлив свою роботу в театрі "Березіль".

[14] Лопатинський Фавст Львович (1899–1937) – актор, режисер театру і кіно.

[15] Бучма Амвросій Максиміліанович (Максимович; 1891–1957) – актор, режисер, педагог, народний артист СРСР (1944).

[16] Крушельницький Мар'ян Михайлович (1897–1963) – актор, режисер, педагог, народний артист СРСР (1944). Учень В. Юрчака і Леся Курбаса. З 1924 р. – актор, з 1933 – художній керівник, режисер і актор Харківського театру "Березіль" (з 1935 – ім. Т. Г. Шевченка). Автор спогадів про Леся Курбаса (1969). Лекції, виголошені ним у 1956–1963 рр. студентам Київського театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого, записав Лесь Танюк.

[17] Шумський Олександр Якович (1890–1946) – державний і партійний діяч УРСР. Член ЦК КП(б)У, нарком освіти УРСР (1924–1927). 13 травня 1933 року Шумський був заарештований, а 5 вересня цього ж року засуджений до 10 років позбавлення волі. 18 вересня 1946 року в одному з гулагів наклав на себе руки.

де його діяльність мала б значно ширше поле. За посередництва Шумського як Наркома освіти, Озерського[18] – Головполітосвіти та Христового – завідувача відділу мистецтва, "Березолю" була створена марка "державного театру", і влітку 1926 року він був переведений до Харкова.

У Харкові осередок УВО в "Березолі" зімкнувся у своїй практичній діяльності з існуючими тут увістськими (скорочення від українсько-військовий) кадрами серед письменників, і Курбас налагодив найтісніші взаємини з Ірчаном[19], Хвильовим[20], Досвітнім[21], Остапом Вишнею[22], Кулішем[23], Євг. Черняком[24] та Яловим, які складали згуртовану верхівку організації по лінії літературного фронту.

Ця змичка найближчим же часом ознаменувалася демонструванням із кону "Березоля" таких перлів націоналістичної пропаганди, як п'єси "Гайдамаки", "Яблуневий полон", "Народний Малахій", "Мина Мазайло" тощо. В цих п'єсах найяскравіше і якнайбезсоромніше пропихалися націоналістичні ідеї, критикувалася політика партії з національного питання, а "Гайдамаки" прямо закликали до збройної боротьби, до повстання.

Незважаючи на критику й негативне ставлення до цих вистав робітничої громадськості, ці п'єси вперто демонструвалися в "Березолі", тому що їх підтримував провід УВО, який посідав керівні пости в Наркоматі освіти.

Діяльність цього осередка в "Березолі" не обмежувалася постійним діловим зв'язком із паралельною організацією серед письменників і рамками роботи в столиці. В 1931 році, коли особливо загострилася боротьба на національному фронті на Кавказі, Українська військова організація, ставлячи перед собою мету налагодити контакт із грузинськими націоналістами, послала туди "Березіль". Улітку того ж року театр перекочував до Тифлісу й тут, через Курбаса, були

---

[18] Озерський Юрій Іванович (1896–1937) – педагог, голова Українського Держвидаву. Член КП(б)У. Засуджений 1934 р.

[19] Ірчан Мирослав (справжнє – Баб'юк Андрій Дмитрович; 1897–1937) – драматург і прозаїк. У "Березолі" була поставлена його п'єса "Плацдарм" (прем'єра 18 січня 1932 р., режисер Б. Балабан). Разом з Л. Курбасом, будучи в'язнем Соловецького табору, брав участь у роботі над виставами.

[20] Хвильовий Микола Якович (справжнє прізвище Фітільов; 1893–1933) – прозаїк, драматург, віце-президент ВАПЛІТЕ (Вільної академії пролетарської літератури). На знак протесту проти антинародного терору покінчив життя самогубством. (Костюк Г. "Сталінізм в Україні (Генеза і наслідки)", Київ, 1995).

[21] Досвітній Олесь (справжнє – Скрипаль Олександр Федорович; 1891–1934) – письменник.

[22] Вишня Остап (справж. – Губенко Павло Михайлович; 1889–1956) – письменник-сатирик і гуморист. Автор фейлетонів ""Березіл" мерзне" (1924), "Мистецьких силуетів" про Леся Курбаса, В. Василька, І Мар'яненка, М. Крушельницького та ін.

[23] Куліш Микола Гурович (1892–1937) – український письменник, драматург, театральний діяч, автор п'єс "97", "Комуна в степах", "Народний Малахій", "Мина Мазайло", "Патетична соната", "Маклена Ґраса". Заарештований 1934 р. Розстріляний на Соловках.

[24] Черняк Євген Йосипович (1895 – ?) – заступник директора науково-дослідного інституту матеріальної культури й історії в Харкові. Член КП(б)У. Засуджений 1933 р.

зав'язані стосунки з грузинськими націоналістичними колами в особі літературних і театральних діячів Ахметелі[25], Марджанішвілі[26], Дадіані[27] та Гогоберідзе[28]. Подорож "Березоля" на Кавказ стала тріумфальним рухом українського націоналізму на Схід, демонстрацією готовності допомогти й братам, що борються за національну ідею.

Налагодивши зв'язки з грузинськими націоналістами, Курбас після повернення театру на Україну, повторно виїхав на Кавказ, де, згідно його інформації, зміцнив стосунки з перерахованою групою місцевих націоналістів.

Розгін організації, який стався по тому, дуже вдарив по керівних кадрах УВО, не зачепивши спершу все-таки осередку "Березоля", але вчинені арешти над керівництвом Наркомату освіти викликали деяку перебудову сил, і на верхівках УВО по лінії літературного й театрального фронту було висунуто Ірчана, що досі фактично й очолював осередки в "Березолі" та серед письменників.

Запитання: Що вам відомо про терористичну діяльність УВО на Україні?

Відповідь: Індивідуальний терор як один із заходів політичної боротьби завжди вважався складовою частиною загальної діяльності УВО, проте тут, на Україні, з питанням терору я зіткнувся лише останнім часом, тобто в 1933 році. Проведені арешти серед керівництва організації та повсюдний розгром, який почався цього року, викликав у відповідь прагнення до захисту завойованих позицій, до демонстрації своїх сил шляхом терору. Ці, попервах неоформлені терористичні настрої низів, мали свою підтримку в директивних вказівках УВО, в даному випадку в особі Ірчана, і серед активу осередка в "Березолі" виникла терористична група, до якої належали Курбас, Гірняк і я.

Вперше прямо питання про необхідність терористичного акту було порушене Курбасом після самогубства Хвильового, як акту насилля Москви, яка вже безпосередньо торкнулася того фронту, де вів свою роботу наш осередок; Курбас заявив мені, що цей постріл покличе до зброї, й на нього ми маємо відповіс-

---

[25] Ахметелі Сандро (Олександр Васильович; 1886–1937) – грузинський режисер, театральний діяч, народний артист Грузинської РСР (1933). Мав дружні стосунки з діячами української культури: Лесем Курбасом, М. Кулішем, А. Бучмою, М. Крушельницьким, В. Чистяковою, В. Меллером, Ю. Мейтусом, Л. Сердюком та ін. Творчість Ахметелі і режисерське мистецтво Леся Курбаса творили новий тип національного театру, модернізували його методологічні підвалини, синтезували досягнення авангардного європейського театру з переосмисленим досвідом національної сцени.

[26] Марджанішвілі Коте (Марджанов Костянтин Олександрович; 1872–1933) – грузинський режисер, театральний діяч, народний артист Грузинської РСР (1931), 1919 – головний режисер Другого театру УРСР ім. Леніна, був головою комісії з націоналізації Київських театрів.

[27] Дадіані Шалва Миколайович (1874–1959) – грузинський письменник і театральний діяч, народний артист Грузинської РСР (1923).

[28] Гогоберідзе О. – режисер Державного грузинського театру (тепер ім. Коте Марджанішвілі). З кінця серпня до 20 вересня супроводжував Л. Курбаса, В. Меллера, В. Скляренка і М. Верхацького в подорожі по Сванетії (Грузія) з метою вивчення побуту сванів для постановки п'єси Шалви Давіані "Тетнулд". Прем'єра 15 червня 1932 р. Режисер – В. Скляренко.

ти пострілом, спрямованим в одного з вождів партії на Україні. З цією думкою нашого безпосереднього керівника був згоден як я, так і Гірняк, але керівний центр чомусь не квапився з остаточним вирішенням питання.

Сталась деяка затяжка, внаслідок якої ми, після рішення партії про усунення Курбаса з "Березоля", втратили свого основного керівника.

Останнім часом, після від'їзду Курбаса з України, я й далі підтримував зв'язок із Гірняком, і вже безпосередньо, за кілька днів до арешту, ми, зустрівшись у двадцятих числах жовтня на майдані ВУЦВКу, знову обговорювали питання про терор, на необхідності якого, наводячи як приклад – постріл увіста (тобто члена УВО. – *Прим. ред.*) у Львові – особливо наполягав Гірняк.

Практичного розв'язання це питання не мало, бо через кілька днів після цього я був заарештований, і ми не встигли узгодити цього питання з Ірчаном.

Зроблено виклад з моїх слів вірно, мені все прочитано, в чому й підписуюся – Дацьків.

Допитав: уповноважений секретного політичного відділу Державного політичного управління УРСР – Грушевський.

Документ № 5

ПРОТОКОЛ ДОПИТУ

Ткачука Івана Васильовича

від 22 грудня 1933 року

Запитання: Що ви можете додати до протоколу вашого допиту від 22 грудня 1933 року про терористичну діяльність УВО?

Відповідь: Мені зі слів члена УВО Ірчана М. Д. відомо, що до терористичної діяльності причетні члени УВО із контрреволюційного осередку в театрі "Березіль" – Лесь Курбас і Дацьків. Розмова про приналежність Курбаса й Дацьківа до терору відбувалася в квартирі Ірчана наприкінці серпня або на початку вересня цього року. Про те, що Лесь Курбас і Дацьків були членами УВО, я знав раніше, знав також, що Курбас очолював осередок УВО в "Березолі". З ним, як і з усім осередком в театрі, Ірчан мав тісний зв'язок.

Ірчан мені в загальній розмові про терор (які між нами відбувалися кілька разів) розповідав, що Курбас і Дацьків надій на повстання не покладають і що знаходять єдиний вихід у терорі над Балицьким[29], Постишевим[30] і Косіором[31]. Як мені передавав Ірчан, Курбас вважає за найзручніший випадок для здійс-

[29] Балицький Всеволод Аполлонович (1829–1937) – багаторічний голова ГПУ–НКВД України в 1923–1937 рр. Його називали "гільйотиною України".

[30] Постишев Павло Петрович (1887–1939) – радянський партійний діяч. З листопада 1926 р. – секретар ЦК КП(б)У, 1930–1933 рр. – секретар ЦК ВКП(б), з січня 1933 р. – секретар ЦК КП(б).

[31] Косіор Станіслав Вікентійович (1889–1939) – державний і партійний діяч, з 1928 р. – генеральний секретар ЦК КП(б) України.

нення терору використати відкриття сезону в "Березолі" або прем'єру вистави, на яку прийдуть Постишев, Косіор та Балицький, і тоді в театрі можна вчинити терор. Цей акт, як я зрозумів, мав бути демонстрацією протесту за розправу над українцями. Ірчан мені казав, що до цього Курбас готується серйозно.

Пригадав, що про терор я розмовляв із членом контрреволюційної організації у ВАПЛІТЕ письменником Олесем Досвітнім[32]. Це відбувалося на вулиці приблизно в серпні. Я зустрівся із Досвітнім; у нас зайшла мова про те, що мене б'ють за його книжку "Кварцит" і що я знаю, що робити, сказавши йому, що за це цькування треба бити пику авторам статті проти мене. На це мені Досвітній відповів: "Не пику треба бити, а бити по голові та так, щоб і сліду не лишилося". Для мене було зрозуміло, що Досвітній поділяє мої погляди на терор. Про свою розмову з Досвітнім та його настрої я ділився з Ірчаном, який був політичним приятелем Досвітнього. У відповідь на це Ірчан згідливо посміхнувся, що стверджувало мій висновок про настрої Досвітнього, бо я добре знав близькість цих двох людей. Із Досвітнім я після цієї розмови бачився один раз, але до розмови, що між нами була про терор, не поверталися.

Запитання: У своєму показанні від 21 грудня цього року ви казали про зустріч із Остапом Вишнею на квартирі в Ірчана, де точилася розмова про терор. Розкажіть про це докладніше.

Відповідь: Відвідування мною квартири Ірчана сталося через 2 дні після його приїзду з курорту в Хості. Коли я зайшов у помешкання, я застав у Ірчана Остапа Вишню. На квартирі був ремонт, і вони сиділи в одній кімнаті й випивали. Запросили й мене. Треба взагалі сказати, що Ірчан і Остап Вишня, які й раніше випивали, останнім часом, особливо після самогубства Хвильового й Петра Гірняка[33], почали якось особливо пиячити. Остапа Вишню як члена контрреволюційної організації, що примикав до ваплітянської групи, я знав давно. З Ірчаном Остап Вишня перебував у дуже близьких стосунках. Відгукувався Ірчан завжди про нього, як про людину, якій на Україні повсякчас скрізь відчинені двері.

Почалась розмова з того, що в газетах стали посилено утискувати нас, ізолюючи від українського життя. Показав я газету, де мене били за "Кварц" і "Блакитну кров". Остап Вишня відповів, що все це "юринда", що били й іще не так битимуть, основне, що вже нема Миколи (це про Хвильового); нема Миколи – нема й української літератури, а ми ж її створили. В мене перо випадає з рук, я не можу писати, все обридло. Єдиний вихід – це відрубати відразу (тобто вбити, кого саме, не сказав) і покінчити й собі самогубством. Ці ж настрої підтвердив й Ірчан. Я ніколи про самогубство не думав і почав їх соромити за занепадництво, що не все ще зовсім пропало, що треба працювати, а коли бити, так інших.

Пам'ятаю ще, що після мого приїзду з Пирятинського району, коли Ірчан інформував мене про виниклу обстановку у зв'язку з арештами та самогубством

---

[32] Досвітній Олесь (справжнє – Скрипаль Олександр Федорович; 1891–1934) – письменник.

[33] Гірняк Петро – письменник, який у травні 1933 року вчинив самогубство, як і М. Хвильовий.

Хвильового й Петра Гірняка, він мені розповів, що після самогубства Хвильового Остап Вишня перебував у такому стані, що був ладен на все. Доходило до того, що він міг стріляти й був близький до самогубства, і його весь час тримали друзі під наглядом.

З Остапом Вишнею я бачився востаннє у міськкомі письменників у листопаді, де він про щось розмовляв із Епіком[34]. Жодних розмов я з ним не вів. Виходячи з настроїв Вишні, я вважаю, що він здатен на здійснення теракту.

Протокол записаний із моїх слів вірно, мною прочитаний, у чім і підписуюся – Ткачук.

Допитав – Блюман.

Документ № 6

ПРОТОКОЛ ДОПИТУ

обвинуваченого Ткачука Івана Васильовича

від 26 грудня 1933 року

Допитав: тимчасово виконуючий обов'язки начальника секретного політичного відділу ДПУ УРСР – Козельський.

Присутній – слідчий тов. Блюман.

Запитання: Що вам відомо про терористичну діяльність УВО, яка була в ній участь знаних вами членів організації та особисто ваша?

Відповідь: Уперше про терористичну діяльність УВО говорилося на осередку УВО при літорганізації "Західна Україна", приблизно в березні 1933 року. Це було під час наради, де були присутні: я, Ірчан, Петро Гірняк і Мечислав Гаско[35].

Запитання: Яким чином була скликана ця нарада?

Відповідь: Ця нарада була скликана шляхом оповіщення: мене, Ткачука, сповістив Ірчан; він сказав, що повідомить і Гірнякові, а той мав передати Гаску. Це було за два дні до наради. Про порядок дня наради нічого не було сказано, але я знав, що в основному буде мова про справи УВО застосування терору. Ірчан казав про виникле становище, коли, у зв'язку з арештами активних членів УВО, ми стоїмо перед небезпекою зриву всієї нашої підпільної роботи й усіх наших планів. Гірняк також із цим погодився, і ми прийшли до висновку, що терор, який у принципі наша організація визнавала завжди, зараз виноситься на порядок дня, як конкретна реальна дія. Говорилося й про те, що з приходом на Україну Постишева й Балицького тут роботу налагоджено так, що коли ми не діятимемо енергійніше й рішучіше, залучаючи до нашої діяльності й терористичні акти, то вся наша праця буде цілком паралізована й розбита, наша діяльність буде підірвана в корені.

---

[34] Епік Григорій Данилович (1901–1937) – письменник, перекладач, публіцист. Заарештований 1934 р. Розстріляний.

[35] Гаско Мечислав Едмундович (1907 – ?) – письменник, літературознавець.

Ми одностайно зробили висновок і вмовилися, що доведеться конкретно стати на шлях терористичних актів.

Запитання: Чи обговорювалися тоді якісь конкретні практичні заходи для здійснення цього рішення?

Відповідь: Ні. Конкретно про це не було мови. Тоді називали тільки об'єкти на Україні, над якими мали ми здійснювати терористичні акти.

Запитання: Кого саме називали як об'єкт терору?

Відповідь: Називали імена Постишева, Балицького й Косіора.

Запитання: Як розвивалися події після цієї наради?

Відповідь: 10 квітня я поїхав у село за відрядженням обласного комітету КП(б) до Пирятинського району з метою проведення посівної кампанії. Перебуваючи в селі, я очікував сигналу про повстання, але я його не отримав. Я тільки мав листа від Ірчана, яким повідомляв, що до Харкова приїхав Букшований[36]. Прізвище не було написане повністю; значилися лише літери "Б-й", але я зрозумів, хто це, бо Ірчан натякав: "Знаєш його з українсько-польської війни", а раніше він казав, що Букшований працює в керівництві КПЗУ. Я збагнув це так, що Букшований – військова людина, приїхав навесні, коли готувалися почати повстання, приїхав із дорученням реалізувати ухвалу стосовно повстання на Україні. Цього листа я знищив. Через якийсь час надійшла телеграма-"блискавка" від Ірчана, в якій він повідомляв, що Петро Гірняк умер, похорон такого-то числа. Після цього я мав один чи два листи від Ірчана, в яких сповіщалося, що становище в Харкові катастрофічне. Це було зашифровано іносказанням: він писав, що в "Західній Україні" становище катастрофічне, що нікому працювати. Я зрозумів, що наше становище кепське, і на повстання вже не сподівався.

До Харкова я приїхав 10 червня, занедужав і лежав удома пару днів. До мене на квартиру зайшов Ірчан і докладно проінформував мене стосовно арешта Ялового[37], самогубства П. Гірняка та Хвильового, про становище взагалі та про настрої Остапа Вишні.

Запитання: Про які саме настрої?

Відповідь: Про те, що Остап Вишня схильний до самогубства та вбивства винуватців розгрому.

Запитання: Кого саме?

Відповідь: Конкретно він не казав. Це було приблизно в середині червня. В кінці цього місяця або в перших числах липня мене сповістили про нараду в "Західній Україні".

Запитання: Хто вас сповістив?

---

[36] Букшований Осип Іванович (1888; за ін. даними, 1890 – після 1933) – український військовий діяч, отаман УСС. З частинами УГА перейшов на бік більшовиків. У 1933 р. заарештований і засланий на Соловки.

[37] Яловий Михайло Миколайович (1895, за ін. даними 1891 – 1934) – літератор, драматург, член ВКП(б)У. Засуджений 1933 р.

Відповідь: Мене сповістив Кривенко[38].

Запитання: Що він сказав?

Відповідь: Він сказав: "Приходь обов'язково завтра вранці в "Західну Україну", треба порадитися, що робити далі".

Я прийшов на нараду; там застав Ірчана, Кривенка та якусь не знайому мені людину. Невдовзі після мене прийшов Мечислав Гаско.

Запитання: Які прикмети цієї не відомої вам людини, що була на нараді?

Відповідь: Людина середнього зросту, доволі плечиста (порівняно зі мною), у її вбранні ніщо не нагадувало про закордон, але з мови я з перших же слів переконався, що це свіжа людина із-за кордону, із Західної України.

Запитання: Як до неї зверталися під час розмови?

Відповідь: Ні імені, ні прізвища ніхто не називав, Кривенко й Ірчан зверталися до неї на "ти", а після наради Кривенко назвав її прізвище, але я ніяк не можу пригадати. Цю людину в Харкові я більше не бачив.

Запитання: Крім прізвища, ви цікавилися якимись відомостями про цю людину?

Відповідь: Я спитав, хто вона така. Мені сказали, що вона з керівництва КПЗУ, що це наша людина, отже – увіст. У мене склалося враження, що вона перебуває (останнім часом) у Москві.

Запитання: Про що говорили на цій нараді?

Відповідь: На цій нараді я інформував про становище на селі. Ірчан – про становище нашого осередку УВО та інших осередків, з якими він підтримував зв'язок. Та людина (незнайомий) казала про те, що повстання відбудеться якщо не восени, то майбутньої весни, але це остаточно ще не погоджено. Ми малювали похмурі картини, а він казав, що становище не зовсім безнадійне, що зв'язки добре налагоджені з контрреволюційними організаціями на Україні й вони нам допоможуть; вони можуть продовжувати нашу справу, якщо навіть заарештували всіх галичан, про також добре налагоджений зв'язок із німецькою та польськими організаціями. Далі він сказав, що "не можна спокійно очікувати повстання; тепер, як ніколи, треба організовано діяти методами терору, бо нове керівництво, прислане з Москви Сталіним[39], як видно з усього, надалі поведе таку жорстоку боротьбу, що вирве усе з корінням, і з наших планів нічого не вийде". Нам залишається, сказав він, або чекати, доки всіх нас заарештують, і ми прийдемо до них із визнанням провини, або діяти й, коли не потрапимо

---

[38] Кривенко-Матієнко Петро Михайлович (1891–?) – військовий, журналіст, член КП(б)У. Засуджений 1933 р.

[39] Сталін Йосип Віссаріонович (справжнє прізвище – Джугашвілі; 1879–1953) – діяч Комуністичної партії і Радянської держави. 1922–1957 – Генеральний секретар ЦК КПРС. Сформував режим особистої влади, створив репресивний державний апарат, що воював із власним народом. Мільйони людей стали жертвами незаконних репресій. Викриття культу особи Сталіна на XX з'їзді КПРС (1956) мало принципове значення, оскільки саме в ці часи Україна пережила найжахливіші події в своїй історії: Голодомор 1932–1933 рр., масові репресії 30-х рр., знищення національної інтелігенції.

до їхніх рук, то вже зробимо якесь діло. Отже, наша ставка в даний момент на терор. Він виправдується ще й тим, що він мобілізує всі сили, які мають нам допомагати, мають іти й ідуть разом із нами, на боротьбу. Цим ми покажемо, що робимо спільне діло, загальну національну справу, а не віддзеркалюємо невдоволення лише якогось одного прошарку.

В такому дусі він пояснював нам значення й необхідність терору. Він казав про те, що питання щодо терору треба ставити конкретно. На Україні потрібно вбити Балицького, Косіора й Постишева. Гаско кинув репліку: "Постишев – це ставленик Сталіна. Треба вбити Сталіна". Зрозуміло, відповів незнайомий, "справа не обмежиться лише Україною, треба діяти так, щоб увесь Союз, увесь світ почув, що ми боремося за свою справу рішуче, а не так, як досі".

Запитання: Кажучи про Сталіна, Гаско давав якісь конкретні пропозиції?

Відповідь: Конкретних пропозицій на цій нараді ніхто не давав.

Запитання: Ви це добре пам'ятаєте?

Відповідь: Напевне не можу сказати, але зараз не пригадую такого.

Запитання: Але на цій нараді конкретно говорилося про те, що терористичну діяльність слід поширити й на Москву?

Відповідь: Так, говорилося про те, що її треба спрямувати проти керівництва ВКП(б), до того ж, називали персонально Сталіна.

Запитання: Скільки приблизно тривала ця нарада?

Відповідь: Ця нарада тривала десь години півтори, не більше.

Запитання: Що відбувалося після цієї наради?

Відповідь: Через короткий час, приблизно через тиждень, на квартирі в Ірчана, сам Ірчан мені розповідав про ставлення осередку УВО в "Березолі" до терору. Він називав персонально Курбаса, згадував Дацьківа. Він передавав, що зі слів Курбаса знає про план здійснення терористичного акту в театрі "Березіль" під час відкриття театрального сезону, або під час якоїсь прем'єри. Всі дані за те, що партійне керівництво буде в театрі й тут дуже зручно вчинити теракт проти Балицького, Косіора й Постишева, якщо вони будуть присутні.

Запитання: Про техніку виконання цього терористичного акту вони щось казали?

Відповідь: Детально не казали.

Запитання: А хто керував підготовкою цього теракту?

Відповідь: Із його слів, мені було зрозуміло, що Курбас. Пригадую, що далі на квартирі в Ірчана наприкінці серпня або на початку вересня були конкретні розмови про терор.

Запитання: Це приблизно через місяць після щойно згаданої розмови про план Курбаса?

Відповідь: Пізніше, місяця через півтора.

Запитання: Про що конкретно мовилося?

Відповідь: Тоді були присутні я – Ткачук, Кривенко й Ірчан. Ірчан тут інформував, що питання про нас стоїть конкретно, що Постишев нас душить, що наші кадри й далі заарештовують, що Постишева треба "зняти". Ірчан сказав:

“Жаль, що нема серед живих Петра Гірняка, він би взяв на себе виконання терористичного акту”. Я на це відповів: “А що, хіба я не можу?” Так і вирішили, що я повинен убити Постишева. Я сказав Ірчанові, що в мене нема зброї, він одповів: “Це дрібничка, я тобі дам”. На цьому ми розійшлися, домовившись, що Кривенко через секретаря Харківського міського партійного комітету в справі культури має влаштувати прийом у Постишева для нас, делегатів од літорганізації “Західна Україна”, тобто для мене – Ткачука, Кривенка та Ірчана.

Приводом має стати те, що “Літературна газета” видрукувала статтю проти мене й не давала мені можливості реабілітувати себе відповіддю в газеті.

Запитання: Це мало стати приводом для відвідування Постишева?

Відповідь: Так, під час цього відвідування я мав здійснити цей акт.

Запитання: Ви мали піти один?

Відповідь: Питання стояло так, що ми мали піти делегацією. Ми хотіли порушити питання про “Західну Україну”, а потім я мав поговорити про себе, про цькування галичан і потім виконати цей акт. Конкретно дня ми не визначали. За якийсь час ми були в Кілерога[40] в ЦК, я йому розповів про свою справу стосовно статті в “Літературній газеті”, він відповів, що ознайомиться із цією справою й усе залагодить.

Запитання: Вам сказав Кіллерог, що нема потреби звертатися до Постишева?

Відповідь: Він так не сказав, але виходило, що до Постишева нічого йти, тому цей привід для відвідин відпав. Конкретно про те, що мені робити в подальшому, не було сказано. Ніхто мене зобов’язання здійснити теракт не позбавляв, я також цього завдання із себе не скидав і вважав, що це лежить на мені й, очевидно, буде погоджено з іншими терористичними актами, які мають відбуватися організовано. Тому я вичікував.

Приблизно в цей час, коли була нарада в Ірчана (я, Кривенко й Ірчан), де я отримав конкретне завдання вбити Постишева, кількома днями раніше я зайшов до Ірчана й застав там Остапа Вишню. Обидва випивали й запросили мене. Я пити не вмію, перехилив чарку й уже був налаштований на їхній тон. Розмова зайшла в такому напрямку (задавав тон Остап Вишня), що залишається одне: стріляти і стріляти. Коли я спитав, в кого стріляти, він відповів: стріляти в себе. Я кажу: “Краще стріляти не в себе, а в тих, хто завинив”. Він відповів: “Пропала українська культура й література; нема Миколи Хвильового, не вернеш Миколу; в мене перо з рук випадає, мені бридко писати, треба відрубати”. Ірчан ствердив: “Так, треба відрубати”. Я почав їх соромити, що занепадати духом старим борцям нічого, не все пропало, ще можна багато зробити. Вишня махнув рукою: “Нема Миколи, все пропало, треба відрубати”. Ми це розуміли так, що мовиться про самогубство та вбивства, про терористичні акти, хоча конкретно тоді Вишня не називав нікого.

Запитання: Коли це було?

---

[40] Кіллерог – завідуючий відділом преси та пропаганди ЦК КП(б)У.

Відповідь: Десь на початку вересня, потім я поїхав у відпустку в Крим. До мого від'їзду не пригадую більше розмов про терористичні акти. Я виїхав 10 вересня до Симеїзу на лікування. Коли я від'їжджав, то розмовляв з Ірчаном, що він буде мене інформувати про перебіг подій. Він мене попередив, щоб я його листи рвав. Інформація мала проходити під прикриттям повідомлень про літературні справи. В Симеїзі я справді отримав листа від Ірчана, в якому він сповіщав мене про становище в Харкові. Цей лист знайдено в мене під час обшуку; його зашифровано іносказаннями, і я його у слідчого розшифрував.

Запитання: Як ви зрозуміли [зміст] листа?

Відповідь: Цього листа я зрозумів так, що провали тривають, що надії на повстання майже нема, а Ірчан перебуває в такому стані, що з дня на день очікує арешту й боїться вийти з дому, і навіть мало обізнаний із тим, що коїться, але, незважаючи на небезпеку, наважився вийти з будинку, щоб дещо взнати й передати мені. Я також довідався з листа, що ухвалено організувати літературну бригаду – групу для поїздки до Москви на Жовтневі урочистості. До складу бригади мали ввійти Ірчан, Гаско і Матулівна[41]. 25 грудня я показав, що зрозумів це так, ніби бригада їде в Москву для налагодження нових зв'язків. Тепер я повинен признатися, що розшифрував не повністю, був щирим не до кінця. В мене склалося тверде переконання, що ця бригада мала поїхати з метою здійснити терористичний акт проти Сталіна. На мою думку, це мав зробити Гаско чи Матулівна, або ж вона мала лише допомагати.

Запитання: Про план посилання групи увістів до Москви, які конкретно розмови вели ви з Ірчаном після повернення із Симеїзу?

Відповідь: Після повернення із Симеїзу в мене так мало залишалося вільного часу на розмови, що боюся твердо сказати, що розмов не було, але не пригадую. Мені здається, що про це ми не розмовляли, хоча про цей лист я мав говорити з Ірчаном. Це одна з причин, чому я не знищив листа, бо там одна фраза залишилась для мене досі нерозшифрованою: "а далі дим" і багатокрапка. Про це я його і хотів спитати. Але в Харкові ці дні так минули, що я не знайшов часу з ним порозмовляти. Так цей лист і залишився в мене. Про цю групу, яка мала їхати до Москви, я також не пригадую розмови, очевидно, ми про це не говорили.

Запитання: Ви твердо переконані, що повідомлення Ірчана про від'їзд до Москви на Жовтневі урочистості Гаска, Ірчана й Матулівни стосувалося терористичної діяльності?

Відповідь: У цьому я твердо переконаний. Мотивую це тими розмовами, що відбувалися під час наради, на якій була та, не знайома мені, людина.

Запитання: Що вам відомо, крім зазначеного, про підготовку терористичних актів у Москві?

Відповідь: Більше нічого.

---

[41] Матулівна Ніна (справжнє – Матуль Антоніна-Марія Іванівна; 1902–1944) – письменниця, актриса, режисер. 1932 р. переїхала зі Львова до Харкова, працювала в театрі "Березіль".

Запитання: Що вам конкретно відомо з приводу підготовки замаху на Балицького?

Відповідь: Стосовно цього мені конкретно нічого не відомо. Я знав лише, що мали вбити Постишева, Косіора й Балицького. Я був поглинутий своїм завданням і не розпитував про інших.

Запитання: Вам щось відомо про структуру терору в значно ширшому масштабі?

Відповідь: Мовилося про керівництво партії в Харкові й у Москві, про що я розповідав. Більше мені не відомо нічого.

Запитання: Що ви ще хочете додати?

Відповідь: У другій половині листопада, після мого повернення з Криму в Кульпропі ЦК були я – Ткачук, Кривенко й Ірчан, із питань і літорганізації "Західна Україна". Чекали ми в коридорі, я сидів з Ірчаном. Підійшов до нас щуплявенький, низького зросту чоловік і завів розмову із Ірчаном. Я сидів на лаві, а вони ходили й гомоніли. Я чув не все, а тільки окремі фрази, коли вони проходили біля мене. Я чув, що мова була про становище в КПЗУ; до того ж, цей чоловік розповідав про те, що становище кепське, нікому працювати. Ірчан йому відповів: "І тут не краще". – "Так, – сказав той, – потрапив я в пастку". Це те, що я розчув, коли вони проходили біля мене.

Запитання: В коридорі були люди?

Відповідь: Були. Але коридор великий, довгий, і ніхто не чув їхньої розмови. Попрощавшись з Ірчаном, цей чоловік пішов нагору. Ірчан сів коло мене та й каже: "Це один із керівників КПЗУ, наша людина".

Запитання: Як прізвище?

Відповідь: Здається, Заячківський[42]; у нього два прізвища. Я чув од Ірчана також прізвище Бараба[43]. Це люди, з якими я не знайомий, їхні правжні прізвища мені не відомі, я їх бачив один-два рази. До цього Ірчан мені казав, що зустрічався з Барабою, який підтвердив, що на Західній Україні становище кепське й схвалив необхідність терору в нас. Ірчан сказав, що цей чоловік – Бараба – обіцяв зайти до нього на помешкання, й тоді він мені докладніше розповість. Через якийсь час я спитав, чи заходив до нього Бараба, він мені відповів, що ні, але це було казано таким тоном, що я не повірив. У мене залишилося враження, що він усе-таки був у нього.

Протокол мною прочитаний; з моїх слів записано вірно – Ткачук.

Допитав: тимчасово виконуючий обов'язки начальника Секретного політичного відділу ДПУ УРСР –
Козельський.

---

[42] Заячківський Мирон Титович (Косар) (1897–1937) – член Політбюро ЦК КПЗУ. Засуджений 1933 р. Помер в ув'язненні.

[43] Іваненко Григорій Васильович (парт. псевдо Бараба) (1893–1938) – секретар ЦК КПЗУ, засуджений 1933 р. Помер в ув'язненні.

До справи у звинуваченні Леся Курбаса було долучено ще показання допитів Мирослава Ірчана-Баб'юка та Йосипа Гірняка, які подано нижче.

Документ № 7

ВИТЯГ ІЗ ПРОТОКОЛУ ДОПИТУ
ІРЧАНА-БАБ'ЮКА

від 29 січня 1934 року

Запитання: Як ви поставилися до того, що Приходько – голова суду в справі Спілки визволення України (СВУ)?

Відповідь: Під час процесу СВУ я спитав Остапа Вишню, чим пояснити ту обставину, що голова суду Приходько і член суду Соколянський, а від письменників єдиним обвинувачем став усім відомий націоналіст і колишній офіцер Слісаренко[44]. Вишня на це мені відказав: "Організація в організації". Далі Остап Вишня мені пояснив, що дії Приходька, Соколянського та Слісаренка – це тактичний маневр боротьбістської організації, яка цим кроком приховує свої зв'язки з буржуазними націоналістами. Тоді ж, під час процесу СВУ, й мав розмову із членом організації Йосипом Гірняком про склад суду. Гірняк на це мені відповів просто: Приходько, Соколянський, Слісаренко сьогодні судять старих дурнів, а настане час, коли сьогоднішні суди судитимуть тих, хто їх призначив суддями.

Кількома днями пізніше зустрічався з Курбасом. У нас зайшла мова про процес СВУ та про суддів, і Курбас, називаючи прізвища Приходька, Соколянського, сказав: "Суддями будемо ми не тільки в Харківській опері, а й над усіма сьогоднішніми катами України"...

Вірно:

Документ № 8

ПОКАЗАННЯ

обвинувачуваного Йосипа Йосиповича Гірняка

від 31 січня 1934 року

Запитання: У своїх попередніх показаннях ви згадали про те, що однією з останніх настанов у діяльності УВО був терор. Що конкретно відомо вам про терористичну діяльність УВО на Україні?

Відповідь: Належачи до УВО з часу оформлення контрреволюційного осередку в театрі "Березіль", тобто з 1922 року, з питанням про терор у його практичному застосуванні я зіткнувся лише в травні 1933 року. Розгром нашої

---

[44] Слісаренко Олекса Андрійович (1891–1937) – поет, прозаїк. Єдиний обвинувач на процесі СВУ (від письменників УРСР).

організації, який почався в січні цього року, нині досяг найвищої точки, удар за ударом, із залізною послідовністю налітав на нашу організацію. Арешт Ялового засвідчив нам те, що найближчим часом буде розгромлена й наша група, яка діяла за найсприятливіших умов єдиного контрреволюційного фронту. Постріл Хвильового відіграв вирішальну роль за стану розгубленості, яка охопила організацію після перших арештів. Це була демонстрація протесту й заклик до боротьби. Так у кожному разі розцінював його Курбас, який дуже тяжко переживав цю втрату.

За кілька днів після самогубства Хвильового, зустрівшись зі мною, Лесь Курбас заявив, що кров Хвильового кличе до помсти. За умов збентеження й занепадництва, які охопили організацію, єдиним виходом із виниклого становища мав стати терор, що, виказавши нашу здатність до подальшої боротьби, зробить докорінний переворот у настроях організації.

В такій же площині, очевидно, питання розв'язувалося і в керівництві організації, бо тоді ж, у травні 1933 року Лесь Курбас повідомив мені про те, що під його орудою в осередку "Березоля" створюється терористична група, в якій маємо взяти участь – я і Дацьків.

Я з цією настановою організації згодився. Знаю також про те, що про неї був поінформований і Дацьків, який згодом розповів про це мені.

Про конкретні плани терористичної діяльності нам Курбас нічого не казав, маючи стосунки з цього приводу з Ірчаном, який з часу арешту Ялового та самовбивства Хвильового здобув в організації керівне становище.

Чув я від Курбаса лише про те, що терор, у першу чергу, має бути [спрямований] проти основного керівництва Комуністичної партії України, особливо проти тієї групи, яка на чолі з Постишевим приїхала на Україну на початку 1933 року й розпочала громити український націоналізм.

В найближчий після цього час Курбас був усунутий зі своєї посади й поставлений у такі умови, що силою обставин змушений був покинути Харків. Попрощавшись із нами, він виїхав до Москви.

З часу від'їзду Курбаса все керівництво нашого осередку в цілому і терористичної групи зокрема було зосереджене в руках Ірчана.

Підтримуючи постійний зв'язок із ним, я вже безпосередньо перед самісіньким арештом, десь у перших числах грудня 1933 року, дізнався від Ірчана про те, що керівництвом організації остаточно розв'язане питання про план терористичних виступів і один із найближчих замахів має здійснитися під час XII з'їзду партії, який, очевидно, відбуватиметься в одному з міських театрів, куди нашій групі не важко буде проникнути.

В цьому терористичному акті серед інших учасників, прізвища яких мені Ірчан на попередній нараді не назвав, мав взяти участь і я. Остаточно питання про людей і спосіб замаху повинен був вирішитися в передз'їздівські дні, але моїй участі в подальших нарадах, які мали відбуватися на помешканні Ірчана, та й у самому терористичному акті став на перешкоді мій арешт.

Викладене з моїх слів вірно, мені прочитано, в чому й підписуюся.

Йосип Гірняк
Допитав: оперуповноважений секретного політичного відділу
Грушевський

Леся Курбаса на підставі вищеподаних показань М. Дацьківа, І. Ткачука, М. Ірчана-Баб'юка, Й. Гірняка переведено 25 лютого 1934 року у Харківський ДПУ УРСР.

Документ № 9

"ЗАТВЕРДЖУЮ"
Начальник секретного політичного відділу
обласного ДПУ – Г. Молчанов
25 лютого 1934 року

ПОСТАНОВА

1934 року, 25 лютого, я, уповноважений 2-го відділу СПВ ОДПУ Іоселевич, розглянувши слідчо-арештантську справу № 3168 на Курбаса Олександра Степановича, який обвинувачується у злочинах, передбачених статтями 58/8 і 58/11 карного кодексу РРФСР, і який утримується у внутрішньому ізоляторі,

вбачаю, що

Курбас Олександр Степанович, 1887 року народження, уродженець міста Самбора (Галичина), з вищою освітою, заарештований у м. Москві 25 грудня 1933 року за участь у терористичній групі контрреволюційної військової організації (УВО) та беручи до уваги те, що Курбас у своїй контрреволюційній діяльності розвінчується показаннями заарештованих, що перебувають на Україні,

вважав би, що

для ведення подальшого слідства Курбаса Олександра Степановича разом із слідчою справою направити спецконвоєм до міста Харкова в розпорядження СПВ ДПУ УРСР.

Уповноважений 2-го відділення СПВ ОДПУ – Іоселевич
Згоден: Начальник 2-го відділення СПВ ОДПУ – Коган

Документ № 10

ВИТЯГ З ПРОТОКОЛУ

засідання Колегії ОДПУ (розпорядницьке)

від 26 лютого 1934 року

СЛУХАЛИ:

Справу (3168 щодо звинувачення громадянина Курбаса Олександра Степановича за статтями 58/8 і 11 Карного кодексу.

Заарештований утримується у Внутрішньому ізоляторі.

УХВАЛИЛИ:

Справу разом із особою звинуваченого направити до СПВ ДПУ УРСР

Помічник секретаря Колегії ОДПУ – Пришливий

Союз Радянських соціалістичних республік

Об'єднане Державне політичне управління при Раднаркомі

Відділ – обліково статистичний

28 лютого 1934 року

№ 28/3168

Москва, майдан Дзержинського, 2

До ДПУ УРСР – Начальникові управління

секретного відділення міста Харкова

Пересилається справа № 3168 щодо обвинувачення Курбаса Олександра Степановича разом із особою заарештованого, який відправляється спецконвоєм у ваше розпорядження згідно з ухвалою Колегії ОДПУ від 26 лютого 1934 року.

ДОДАТОК: Справа.

Помічник начальника секретного політичного відділу ОДПУ – Зубкін

Помічник начальника 2-го відділення – Мишустін

Документ № 11

ПОСТАНОВА

від 2 березня 1934 року

Я, уповноважений слідчої групи СПВ ДПУ УРСР Гольдман, розглянувши матеріали щодо обвинувачення громадянина Курбаса Олександра Степановича у злочинах, передбачених статтею 54/11 Карного кодексу УРСР, надісланого спецконвоєм із СПВ ОДПУ згідно ухвали Колегії ОДПУ від 26 лютого 1934 року.

Заарештованого Курбаса О. С. тримати під вартою у Спецкорпусі ДПУ УРСР.

Цю постанову передати до відома прокуророві

Уповноважений слідчої групи СПВ ДПУ УРСР – Гольдман

"Згоден": помічник начальника

2-го відділення – СПВ – Шерстов

"ЗАТВЕРДЖУЮ" – помічник начальника секретно-політичного відділу ДПУ УРСР – Долинський.

Документ № 12

ДО КОЛЕГІЇ ДПУ УКРАЇНИ

від Курбаса О. С

ЗАЯВА

Цим заявляю про своє цілковите й остаточне роззброєння у відношенні до Радянської влади і признаюся в тому, що належав до контрреволюційної організації УВО.

Робота моя в організації розгорталася на театрі й мала мету на театральному фронті спрямовувати хід культурно-творчого процесу на Україні на буржуазно-націоналістичні рейки, виховання нових кадрів у націоналістичному дусі, встановлення зв'язків з іншими театральними центрами інших національностей для підтримання в них націоналістичних тенденцій.

З організацією я був зв'язаний через членів колишньої літгрупи "ВАПЛІТЕ" – Хвильового, Ялового, Куліша.

Тактика на театральній дільниці останнього часу зводилася до саботування (в межах можливого) політичних кампаній Радвлади і Компартії – до відриву по лінії репертуару українського театрального процесу від всесоюзного, до послаблення темпів роботи в театрі "Березіль".

Заява ця є наслідком продумання всієї моєї дотеперішньої діяльності з погляду радянських і комуністичних політичних критеріїв, наслідком переоцінки усіх цінностей.

Маю сподівання, що органи Радвлади, беручи до уваги абсолютну щирість мого розкаяння і цієї заяви та зв'язаних з нею подальших зізнань, дадуть мені змогу не тільки жити, але й виправити заподіяну мною шкоду самовідданою працею на користь соціалістичної батьківщини.

Олександр Курбас

Харків

10 березня *1934 року.*

Заяву взяв оперуповноважений СПВ ДПУ УРСР – Соколов

Документ № 13

ПРОТОКОЛ ДОПИТУ

Курбаса Олександра Степановича

від 17 березня 1934 року

Проживаючи в Галичині, частині колишньої австрійської імперії, серед атмосфери винятково гострої міжнародної боротьби, я самостійно вирішував

свою активну національну належність. На сьомому році я протипоставляв себе полякам, а на одинадцятому я вирішив, що я не росіянин, а українець. Ця обставина, перетворивши самозрозуміле відразу на бойову проблему, визначила мій розвиток на ґрунті специфічних галицьких та загальноукраїнських умов і виробила з мене націоналіста, яким я був упродовж усього життя до останніх днів включно.

Вже перші мої самостійні організаційні кроки: заснування (підпільне) 1916 року Молодого українського театру – були продиктовані як мотивами художньо-творчими, так і національно-політичними. Молодий театр був театром молодої української націоналістичної революційної дрібної буржуазії.

Хоча подальша моя робота проходила за умов переможної пролетарської революції, керівними її моментами були не тільки соціальні, мистецькі, а й націоналістичні мотиви. В театрі імені Т. Г. Шевченка, у київському "Зразковому мандрівному театрі" (Біла Церква, Умань, Харків; 1920–1921 роки) й навіть під час створення театру "Березіль" у моїх політичних настановах грали більшу, а часто переважаючу роль мотиви національно-політичні, тобто український націоналізм.

Запитання: Якого часу стосується ваша активна контрреволюційна робота як члена підпільної контрреволюційної організації?

Відповідь: Яскраво націоналістичною й виразно контрреволюційною моя діяльність стає з переїздом театру "Березіль" із Києва до Харкова на запрошення наркома Шумського в 1926 році. Точніше: в період мого зближення з літературною групою ВАПЛІТЕ та з моменту мого вступу до націоналістичної контрреволюційної організації, осередком якої була літгрупа ВАПЛІТЕ.

Свою належність до організації я датую від дня моєї розмови з Яловим (здається, на межі 1926–27 років). Яловий так визначив мету суспільної течії, виразником якої в літературі була група ВАПЛІТЕ: "Зробити революцію на Україні органічною шляхом українізації-дерусифікації революційного процесу". Ця розмова, як і наступні зустрічі, поступово розбили моє напівкритичне ставлення до виступів Хвильового та групи ВАПЛІТЕ, за спільним літературним оформленням існувала спільна платформа – український націоналізм.

Звідтоді моя робота проходила в тісному й глибокому контакті з верхівкою ВАПЛІТЕ й стала часткою однієї контрреволюційної організації.

Запитання: Яку конкретно ви проводили контрреволюційну роботу як член організації?

Відповідь: Обсяг і характер моєї діяльності в організації був визначений моєю професією. Це зрозуміло: як один на господарській ниві, інші – на кооперативній, військовій, професійній, літературній тощо, так і я на театральному фронті маю завдання вести боротьбу з політикою Радвлади, яка розглядалась як політика гноблення української культури й усього українського взагалі. Звичайно, робота в театрі часто переплiталася з літературними справами. Але в усьому іншому тактика на театральній ділянці розв'язувалася мною виключно автономно, звісно, на підставі:

1. загальних настанов, вироблених за роки існування організацій й

2. на підставі загальних для всієї організації стратегічних і тактичних моментів, про які я довідувався під час зустрічей із Хвильовим, Яловим та іншими, які таким чином були ніби зв'язковою ланкою між центром організації та її театральною ділянкою.

Хоча я працював в одному театрі, але ставив я для себе завдання вести справу так, щоб впливати на весь театральний процес на Україні, використовуючи з одного боку центральне положення театру "Березіль", а з другого – всі можливості, які давала преса, дискусійна трибуна й особисті зустрічі.

Моя контрреволюційна робота протікала трьома лініями: 1) репертуарною; 2) художньо-формальною; 3) виховання кадрів у націоналістичному дусі.

1. По лінії репертуару – я перетворив театр "Березіль" на рупор ваплітянської драматургії, проводячи через сцену в маси націдемівську ідеологію "Народного Малахія", "Мини Мазайла" тощо. Лише під тиском партійних органів і пролетарської громадськості я використовував для репертуару п'єси пролетарських драматургів.

Як особливу статтю репертуарної тактики треба відзначити ще й те, що моїм стараннням було відмежувати театри України, орієнтуючи їх на приклад "Березоля", від російської драматургії. Досить сказати, що за 12 років існування "Березоля", у його перекладному репертуарі було: 4 – англійські, 4 – німецькі, 3 – французькі і лише 4 – російські п'єси.

2. По лінії мистецько-формальній – моя контрреволюційна робота виразилася в основному в орієнтації на буржуазний Захід, що привело до відриву театру від смаків масового робітничого глядача.

Запитання: В чому полягала ваша контрреволюційна діяльність у 1932–33 роках?

Відповідь: Взагалі 1932 рік треба вважати зламним у житті організації. Так, у зв'язку з голодом на селі, із хлібозаготівлею, та й у зв'язку з національно-культурною ситуацією, яка давала, як на наш погляд, високі показники прогресивної русифікації, здіймалися голоси за те, що далі так неможливо, і має якимось чином статися категоричний переворот.

Я не був обізнаний, що робить організація, моє враження було таке, що в організації панує велика розгубленість, очікування чогось і пригніченість. Тривала хвороба впродовж півроку, затримавши мене на відстані від роботи й життя організації, завадила мені орієнтуватися в ситуації.

Але в 1933 році, коли я знову став до роботи, у лютому, на тлі ще більш гострого голоду в країні, я завважив нові настрої. Схарактеризувати їх можна як тяжіння до єдиного національного фронту. В театрі симптоматизувалося це спрямування таким фактом як запрошення мене принципово ворожим театром на роботу й пропозиція участі в "Березолі" для значно тіснішого зв'язку. Маю на увазі театр імені Франка в Києві й відповідну розмову в день похорону М. К. Садовського[45].

---

[45] Садовський Микола Карпович (справжнє Тобілевич; 1856–1933) – видатний український актор, режисер, театральний діяч, письменник. Директор і мистецький керівник

Після приїзду т. Постишева й перших статей у "Комуністі", що знаменували собою переворот у національній політиці на Україні, атмосфера в організації, судячи з кількох зустрічей (із Хвильовим, Яловим та іншими) стала нечувано тяжкою.

Я послабив роботу в театрі, не маючи поки що жодних перспектив у подальшому. Я докладав усіх зусиль, щоб зірвати політичні кампанії театру (виїзди бригад), хоча жодного разу мені це не вдалося через велику пильність партійного і безпартійного складу режисерської лабораторії й акторів. Крім того, особливо після самогубства Хвильового, я використовував будь-який слушний випадок у розмовах з акторами, на засіданнях, під час репетицій тощо, аби дискредитувати заходи партії, часто наголошував на своєму погляді на політику Постишева, як політику, за своєю природою, великодержавну, порівнював його з колоніальним губернатором, називав його національну політику фашистською, факти голоду на Україні використовував у колективі театру для розпалювання націоналістичних і активно антирадянських настроїв.

Мій виїзд до Москви 6 жовтня 1933 року, безпосередньо після мого скорочення із працівників Наркомату освіти, був актом цілковитої капітуляції. З переїздом до Москви я порвав усі організаційні зв'язки з організацією.

О. КУРБАС

Допитав: оперуповноважений СПВ ДПУ УРСР – СОКОЛОВ

Документ № 14

ПРОТОКОЛ ДОПИТУ

обвинувачуваного Курбаса Олександра Степановича

від 3 квітня 1934 року

Допитали: заступник прокурора ДПУ УРСР – т. Крайній

Були присутні: помічник начальника 2-го відділу СПВ – т. Шерстов оперуповноважений СПВ – т. Соколов

Запитання: Я – прокурор для нагляду за органами ДПУ Крайній. Хочу порозмовляти з вами у вашій справі. Ви підтверджуєте свої показання, дані вами під час слідства?

Відповідь: Цілком підтверджую.

Запитання: Чи маєте ви якісь скарги на дії ДПУ? Можливо, з вами тут погано поводилися? Змушували зізнаватися?

Відповідь: Жодних скарг. Ставлення до мене в усіх випадках було наскрізь коректне й винятково чемне.

(1907) Першої української стаціонарної трупи у Києві. 1921–1923 рр. очолював Руський театр товариства "Просвіта" в Ужгороді. Автор мемуарів "Спомини з Російько-турецької війни" (1917), "Мої театральні згадки" (1907–1929). Похований на Байковому цвинтарі.

Запитання: Як ви давали показання в Москві з приводу вашої справи?

Відповідь: У Москві я категорично заперечував свою провинність і не хотів зізнаватись.

Запитання: Чим поясните ту обставину, що в Москві ви не зізнавалися, а тут почали говорити?

Відповідь: Тут я піддав гострому аналізові все своє політичне минуле, виходячи з позицій Комуністичної партії, суворо застосовуючи її політичні критерії, я переглянув свої дії й оцінив їх за політичною сутністю, а не за зовнішньою справою.

Запитання: Чому ви раніше не зробили такий висновок, що тут вплинуло: час чи обставини?

Відповідь: Звичайно, певною мірою подіяло й те, й те, але головне значення мав підхід самого слідства. Без правильної постановки питання мені важко було подолати в собі відомі, зручні для честолюбства уявлення про свою колишню діяльність. Лише необхідність суворої політичної самоперевірки змусила серйозніше замислитися мене як власного прокурора над усім, що й привело до іншої вже відповіді на звинувачення.

Запитання: Отже, до Харкова ви опиралися?

Відповідь: Так, опирався.

Запитання: Як ви охарактеризуєте свій політичний настрій зараз, після того, як ви призналися?

Відповідь: Уперше за останні роки відчуваю себе в політичних питаннях розважливо й упевнено, звісно, куди міцніше навіть, аніж був я безпосередньо перед арештом, після того, як упродовж трьох місяців у Москві доволі успішно мені вдавалося "пророблятиˮ свій політичний відчай, привезений із Харкова.

Запитання: Яке ваше ставлення до Радвлади та її національної політики зараз?

Відповідь: Вважаю себе без будь-яких застережень переконаним прибічником Радянської влади як головного оплоту світової пролетарської революції. Якщо маю ще нечіткості, скажімо, в питанні національної політики, то це від того, що моє життя переважно заповнюють безпосередні зацікавлення моєї професії, а за обсягом і характером моїх зв'язків з політичним світом країни – я зовсім мало маю змоги пізнавати справжні важелі, причини й цілі того чи того повороту в політичному курсі, особливо коли вони пов'язані з міжнародним становищем.

У своїй роботі я вважаю для себе обов'язковою загальну настанову на Радянську владу й Компартію як на виразницю інтересів світової революції й у своїй національній політиці. Але і в тому, як нині будується українська культура, багато такого, що я не можу збагнути в її цілеспрямованості. Та я певен у тому, що всі заходи Компартії та питання, які торкаються національної української культури, також збігаються у своїх мотивах з усією політикою Компартії.

Запитання: Отже, ви хочете скоритися політиці Радвлади, але її не сприйняли?

Відповідь: Ні. Я цим хочу лише сказати, що не вважаю для себе припустимим у майбутньому вигадувати свої дилетантські, міщанські тлумачення тих стадій світової політики, яких справжнє пояснення мені не приступне з тих чи тих причин. Тому я віддаю перевагу пошукам роботи в іншій національній культурі, де відповідних незрозумілостей нема для мене.

Запитання: Чи буде вірно, якщо я скажу, що ви ще не зовсім одужали після націоналізму?

Відповідь: Ні, я цілком видужав.

Запитання: Але ж у вас це не в'яжеться з тим, що ви кажете. Ви признаєтеся, що у вас нечіткості в політиці Радвлади?

Відповідь: Я кажу про український культурний процес. Щодо культури я засвоїв деякі обов'язкові, на мій погляд, речі. Я знаю, наприклад, що у питанні культури величезне значення має і мова, культура мови. Я знаю, що педагоги вважають знання рідної мови неодмінною основою виховання. Скажімо, відомо, що між виразністю, чіткістю, виробленістю мови та ясністю й чіткістю думки існує глибокий органічний зв'язок. Також у цьому роді відомо, що від ступеня розробленості національної мови залежить і рівень розвитку диференційованості та чіткості наукового й суспільного мислення і т. д. Кілька років тому в українській культурі накреслювалися (хоча й із багатьма перегинами в цій справі) величезні позитивні факти створення стрункої культурної мови. Але останнім часом українська мова починає перетворюватися на жаргон, що в перспективі загрожує затримкою культурного піднесення трудящих мас української культури. Я твердо переконаний, що така небезпека могла б стати реальною або очевидною. Радвлада зуміє її усунути. А поки що українська культура на якомусь бездоріжжі. Мені здавалося, що вона має бути культурою, що виховує маси вільними, гордими людьми доби соціалізму (як це відбувається, скажімо, у Великоросії, Грузії, Вірменії і т. д.). Отже, досягти високої культури і за своєю мовою. Але культурний процес зараз нібито в якійсь кризі, недузі. Тому я й хотів на 2–3 роки поїхати звідси. Тут склалася атмосфера провінційна, вузька, і я не бачив таких перспектив для роботи, які б могли бути, скажімо, в Москві. Це зовсім не означає, що я настроєний проти національної політики Компартії. Національна політика – це лише частина загальної політики, вона може здійснюватися й навіть одступати, оскільки це продиктовано загальними потребами, у даний історичний момент. А загальне це головне.

Запитання: Отже, ви не можете вкластися в рамки нашої національної політики?

Відповідь: Завдання, які стоять переді мною, як перед митцем, після трьох років майже цілковитого мого творчого мовчання, потребують іншого тонусу культури, аніж існує зараз на Україні. Працювати за нинішньої культурної ситуації, здається мені, для мене як митця згубно.

Запитання: Що ви останнім часом робили в Москві?

Відповідь: У Москві я почав роботу в Державному єврейському театрі над

антифашистською п'єсою німецького драматурга Ф. Вольфа[46] й домовився з дирекцією Малого театру про постановку "Отелло" Шекспіра.

Запитання: Які у вас бажання щодо подальшого використання вас?

Відповідь: Прошу дати мені змогу працювати за своїм фахом, виправити й загладити свою провину перед Радянською країною, попервах за межами України, з тим, щоб коли в майбутньому після відбуття покарання моя робота на Україні видасться можливою й бажаною, я міг її виконувати як частину завдання.

Запитання: Як ви розцінюєте свій арешт і які він по-вашому мав наслідки?

Відповідь: Мій арешт – особиста катастрофа й катастрофа для мене суспільна. Я усвідомлюю, що тепер я у суспільному розумінні принаймні інвалід. Але як політичний і творчий суб'єкт я почуваю себе видужалим, до того ж, спосіб лікування підказує мені порівняно: почуваю себе як істерик після доволі успішного лікування у лікаря Фрейда[47].

КУРБАС

Допитав: заступник прокурора ДПУ УРСР – Лев КРАЙНІЙ

Документ № 15

ОБВИНУВАЛЬНИЙ ВИСНОВОК

у справі Курбаса Олександра Степановича
щодо звинувачення в злочині, передбаченому
статтями 54-11 Карного кодексу УРСР

ДПУ УРСР ліквідовано контрреволюційну Українську військову організацію (УВО).

Слідством встановлено, що одним із активних членів цієї організації був Курбас Олександр Степанович, який за завданням організації проводив роботу на культурному фронті.

За показаннями члена УВО Дацьківа, Курбас був керівником контрреволюційної групи УВО в театрі "Березіль". По лінії контрреволюційної організації був зв'язаний із Шумським, Яловим, Хвильовим, Досвітнім[48], Вишнею та іншими.

Курбас як керівник театру "Березіль" використовував [сцену] для націоналістичної пропаганди та зв'язків з іншими націоналістами (грузинськими).

Притягнутий до відповідальності у цій справі як обвинувачений, Курбас О. С. показує, що націоналістичну роботу він проводив із 1920 року, що до контрреволюційної організації увійшов 1926 року, зв'язався з групою ВАПЛІТЕ.

---

[46] П'єса Ф. Вольфа "Стіна плачу". *(Прим. ред.)*.

[47] Фройд Зігмунд (1856–1939) – австрійський лікар-психіатр і психолог. Розробив психоаналіз як метод вивчення підсвідомих психічних процесів.

[48] Досвітній Олесь (справжнє прізвище Скрипаль-Міщенко Олександр Федорович; 1891–1934) – український письменник, головний редактор Всеукраїнського фотокіноуправління (1924–1929). Арештований 1933 р. Розстріляний.

Безпосередні настанови по контрреволюційній лінії отримував од членів організації – Ялового і Хвильового.

Курбас проводив у театрі "Березіль" націоналістичну роботу, протягав у виставах націоналістичні ідеї. Маючи вплив на театри України, він намагався відірвати театри України від російської драматургії, орієнтуючись на буржуазний Захід.

Як керівник театру "Березіль" Курбас концентрував у себе контрреволюційний елемент, виховував кадри в націоналістичному дусі.

За завданням організації Курбас використовував театр "Березіль" для зв'язку з грузинськими й білоруськими націоналістами.

Курбас О. С. визнав себе винуватим

На підставі викладеного вважав би, що справу щодо обвинувачення Курбаса Олександра Степановича, 1887 року народження, з Галичини (син актора), колишнього соціал-демократа з 1903 року, актора, колишнього керівника театру "Березіль", одруженого, громадянина УРСР, під судом і слідством не перебував, – передати на розгляд Судової Трійки при Колегії ДПУ УРСР із клопотанням про вислання його до Казахстану терміном на п'ять років.

Довідка: обвинувачуваний Курбас О. С. перебуває в спецкорпусі № 1 і з цього числа переводиться на утримання Судтрійки при Колегії ДПУ УРСР.

Речових доказів у справі нема.

Оперуповноважений СПВ – Соколов

"Згоден" – помічник начальника 2-го відділення – СПВ – Шерстов

"Затверджую" – тимчасово виконуючий обов'язки
начальника СПВ ДПУ УРСР – Козельський.

ВИСНОВОК

Курбас мною допитаний. Підтвердив усі свої показання. Обвинувальний висновок затверджую (за статтею 54-11 Карного кодексу УРСР). Пропоную: Курбаса вислати до Казахстану на п'ять (5) років спецконвоєм.

Заступник прокурора ДПУ УРСР – Крайній.

Однак судова трійка з невідомих причин переглянула рішення заступника прокурора ДПУ УРСР т. Крайнього про висилку Леся Курбаса до Казахстану. Нижче подаємо цей документ.

Документ № 16

ВИТЯГ ІЗ ПРОТОКОЛУ № 45/605
СУДОВОЇ ТРІЙКИ ПРИ КОЛЕГІЇ ДПУ УРСР

від 9 квітня 1934 року

СЛУХАЛИ:

Справу № 737/56474 СПВ ДПУ УРСР Курбаса Олександра Степановича,

1887 року народження, з Галичини, українця, безпартійного, актора-режисера – за статтею 54-11 Карного кодексу УРСР

Курбаса Олександра Степановича помістити у виправно-трудовий табір терміном на п'ять років, рахуючи строк з 26 грудня 1933 року.

Справу здати до архіву

Читав Лесь Курбас

14 квітня 1934 року

Направлений спецконвоєм в Біломорсько-Балтійський комбінат ДПУ, станція Медвежа Гора, при № 322053 від 28 квітня 1934 року № 208566.

Нижче подаємо документи із загального слідчого фонду Архіву Міністерства внутрішніх справ Карело-Фінської РСР, де Лесь Курбас відбував покарання та Акт про виконання вироку (смертної кари).

Документ № 17

ОБЛІКОВО-СТАТИСТИЧНА КАРТКА
ОСОБИСТА СПРАВА № ЛК-29001

Прибув до табору – 17.V.1934 року
Прізвище й кличка – Курбас Лесь Степанович
Рік народження – 1887
Місце народження й приписки – м. Самбір, Галичина
Соціальне походження – син акторів
Соціальний стан – службовець
Національність – українець
Підданство – СРСР
Партійність – б/п
Освіта: загальна – вища
спеціальна – театральна школа
Фах: загальний –
вузький – режисер, 25 років.
Якими мовами володіє, крім рідної: читає – російською, німецькою, польською; пише – французькою.
Служба в арміях: у старій – із вересня по жовтень 1911 року; у білій – ні; в червоній – ні.

Особливі прикмети:
Зріст – вищий середнього
Статура – нормальна
Колір чуба – сивий

Ніс – звичайний
Інші прикмети – нема
Служба в судових, слідчих органах, ДПУ та органах дізнання – ні
Ким, коли й де заарештований – 25 грудня 1933 року
Минула судимість – нема
Який раз у таборі – перший
Родинний стан – одружений; дружина – Валентина Миколаївна Чистякова, мешкає в м. Харкові, Барачний провулок, будинок "Слова", квартира № 64.
Постійне й останнє місце проживання до арешту – місто Москва, вул. Третя Тверська-Ямська, 12, кв. 5
Робота до ув'язнення
Установа або підприємство – Малий театр і "Госет"
Посада – режисер
Від і до – грудень 1933 року
Про відповідальність за подання неправдивих свідчень мені оголошено.
Підпис в'язня – О. Курбас

(На звороті картки)
Заповнюється адміністрацією місця ув'язнення.
Ким засуджений – Колегією відділу ДПУ УРСР
Коли засуджений – 10.IV.1934 року
За що і стаття Кримінального кодексу – 54 –11
Термін – 5 років (із 26.XII 1933 р. по 26.XII 1938 р.)
Зміна терміна –
з I. IV по I.VII...
з I.VII по I.X.1934 року
Зараховано за 4 квартали 1934 року – 46 робочих днів
За I – II квартал 1935 року (заліку в карточці нема).
III квартал 1934 року – 9 робочих днів
IV –"– –"– – 18 –"–
I –"– 1935 року –18 –"– на l.IV.1936 року – 95 робочих днів
II –"– –"– –"– –18 –"–
III –"– –"– –"– – відмовник
IV –"– –"– –"– –14 робочих днів
I –"– 1936 року –18 –"– 54 робочі дні
II –"– –"– –"– –18 –"–
III –"– –"– –"– –18 –"–
IV –"– –"– –"– –18 –"–
Закінчення строку – 21.IX.1938 року
Дата – 20.VIII.1936 року
Підпис – (нерозбірливо)
Термін – до 27.VII.1938 року
(Поперек обліково-статистичної картки – напис):

Підлягає залікові за третьою категорією. Про день звільнення повідомити за три місяці. Підстава-відношення Третього відділу № 11822 від 25.VII.1936 р.

Начальник Архангельського відділу

(підпис)

Документ № 18

СПРАВА № 103010
том № 61
Міністерство внутрішніх справ СРСР
Архів МВС Карело-Фінської РСР
Загальний слідчий фонд
У справі обвинувачення
Курбаса Олександра Степановича
ДОВІДКА № 178
на Курбаса Олександра Степановича

Курбас Олександр Степанович 1887 року народження, в Галичині (місто Самбір), громадянин СРСР, службовець, освіта вища, режисер, колишній соціал-демократ.

Був одним з керівників контрреволюційної організації УВО. Мав зв'язки із Шумським та іншими відомими контрреволюційними націоналістами. Для контрреволюційної пропаганди та стосунків із контрреволюційними націоналістами використовував український театр "Березіль", яким сам керував. Збирав у театрі контрреволюційні елементи й виховував кадри в контрреволюційному дусі.

Судовою трійкою при колегії ДПУ (УРСР) від 9. IV. 1934 року за статтею 54–11 Кримінального кодексу УРСР засуджений до ув'язнення у виправно-трудових таборах (ВТТ) на 5 років.

Перебуваючи в Соловецькому таборі на керівній роботі по лінії театру, вперто підбирав собі кадри винятково з українських контрреволюційних націоналістів.

Обертаючись серед українців (Ірчан-Баб'юк, Владимиров А. Г., Гоккель, Генрікс)[49], казав їм, що в "Радянській Україні панує диктатура чорносотенної російської кліки й що ця кліка знищила ленінську націоналську політику, українську культуру, літературу та знищує українську мову".

Цікавиться політичними подіями. Вважає, що доля ув'язнених залежить від міжнародного становища. У розмові із в'язнем Потураєвим сказав йому про те, що відомі йому в'язні – українські націоналісти, які перебувають у таборах, "духом не занепадали", бо він має свідчення про те, що частина керівників, які залишилися на волі, далі працюють так само, як і до арешту. Ці відомості одержав

[49] Особи трьох останніх не з'ясовано. *(Прим. ред.)*.

од своєї дружини, що підтримує зв'язки з деякими керівниками контрреволюційної організації українських націоналістів у Харкові, що перебувають на волі.

Має намір – тікати з табору...

Начальник Соловецької тюрми міського управління Держбезпеки старший майор Апетер

Помічник начальника тюрми капітан Держбезпеки Раєвський

Засуджений за 3-ю категорією
Управління Біломорсько-балтійської виправної колонії
Складено в 4-му відділенні

Документ № 19

Витяг із протоколу № 31

Засідання Особливої Трійки Управління наркомату внутрішніх справ Ленінградської області № 83 від 9.X.1937 року.

Слухали: Курбас Олександр Степанович, 1887 року народження, з Галичини (м. Самбір), громадянин СРСР, службовець, освіта – вища, режисер, колишній соціал-демократ. Судовою Трійкою при Київському обласному ДПУ УРСР від 9.1 V.1934 року за статтею 54-11 Кримінального кодексу УРСР засуджений до ув'язнення у виправно-трудових таборах на п'ять років.

Ухвалили: Курбаса Олександра Степановича – розстріляти.

Згідно: За секретаря Трійки

Начальник Третього відділення VIII відділу Управління Держбезпеки –

Лейтенант Держбезпеки (Сорокін)

Документ № 20

Акт про виконання вироку

Вирок Трійки Управління НКВС Ленінградської області за протоколом № 3 від 9 жовтня 1937 року щодо засудженого Курбаса Олександра Степановича виконано 3 листопада 1937 року, про що й складено цей акт[50].

Заступник начальника АГУ управління НКВС Ленінградської області капітан Держбезпеки (Матвєєв)

(На звороті):

[50] Місце розстрілу – урочище Сандармох на території Карело-Фінської РСР (тепер Республіка Карелія Російської Федерації). Це місце встановлено 1997 року. Там розстріляно 1111 в'язнів Соловецької тюрми, в тому числі Олександра Степановича Курбаса. *(Прим. ред.)*.

У цій справі підшито й пронумеровано сто три (103) аркуші.
Оперуповноважений (Голубкова)

Подаємо хід справи про реабілітацію доброго імені реформатора українського театру, видатного режисера і педагога Олександра Степановича Курбаса[51].

Документ № 21

16.X 11.1954 року

Копія скарги В. М. Чистякової
Генеральному прокуророві
Союзу РСР
тов. Руденку
від Народної артистки УРСР та Уз.РСР
В. М. Чистякової (м. Харків-2,
вул. Гіршмана, буд. № 19, кв. 18; тел. 3-07-97)

У зв'язку з тим, що на протязі понад 18 років я не маю жодних відомостей про долю мого чоловіка Олександра Степановича Курбаса, засудженого в 1935 році на 5 років перебування в таборах; прошу Вас розглянути матеріали, які містяться в його справі, й повідомити мені про місцеперебування [О. С. Курбаса], коли він живий, і Ваш висновок про можливість його реабілітації.

Олександр Степанович Курбас народився 1887 року в місті Старий Скалат Тернопільської області (Західна Україна) в родині актора; закінчив історико-філологічний факультет Львівського університету; з 1910 року працював у театрі й 1916 року був запрошений на роботу до Київського українського театру Садовського актором. У Київ переїхав він разом зі своєю матір'ю (В. А. Курбас, 1865 року народження), причому жодних родичів у Західній Україні в нього не лишилося, й він ніколи ні з ким за кордоном не листувався. 1917 року він заснував "Молодий український театр" (у Києві), яким керував до 1922 року. Тоді ним був створений театр "Березіль" за сприяння й допомоги керівництва 45-ї Червонопрапорної Волинської дивізії.

Під час громадянської війни ні в яких антирадянських виступах він не був замішаний.

Звання Народного артиста УРСР він отримав одним із перших на Україні, 1925 року. В 1926 році театр "Березіль" було переведено до Харкова, де О. С. Курбас і працював художнім керівником та режисером – аж до 1933 року. В грудні його було заарештовано.

Які звинувачення йому висувалися, я не знаю, як не знаю і багатьох об-

[51] Друкується за: Справа [режисера Леся Курбаса] № 103010 / підгот.: М. Лабінський, М. Шудря // Український театр. – 1993. – № 1. – С. 26–29. *(Прим. ред.)*.

ставин цієї справи. Але знаю, що в нашій квартирі обшуку не робили. З його листуванням, бібліотекою та іншими документами ніхто не знайомився. Мене (як найближчу до нього впродовж 14 років людину) жодного разу не викликали, не допитували й жодних репресій щодо мене й сім'ї не застосовували.

Усе вище викладене дає мені підставу гадати, що обвинувачення, висунуті О. С. Курбасу, були не такі значні й на сьогодні, можливо, можуть взагалі не підтвердитися.

Ці міркування й спонукали мене звернутися до Вас із проханням – переглянути справу Олександра Степановича Курбаса.

В. Чистякова

Згідно: Начальник слідчого відділу КДБ управління КДБ при Раді Міністрів СРСР по Архангельській області

капітан (Чернаков)

Довідка: Оригінал надісланий до обласної прокуратури Архангельської області за № 6 від "..." квітня 1956 року (Чернаков)

Документ № 22

Супровід до скарги Чистякової
Прокуратура СРСР
Прокуратура Архангельської області
м. Архангельськ
пр. Виноградова, 30
24 грудня 1955 р.
№ 5/1642 с

Начальникові управління КДБ
при Раді Міністрів СРСР
по Архангельській області
підполковникові
тов. Яковлєву С. І.
(тов. Чернакову для висновку.
С. Яковлєв.
26.X II. 1955 р.)

Згідно вказівки Прокуратури СРСР і Комітету Держбезпеки при Раді Міністрів СРСР № 223/140 від 30 грудня 1954 року надсилаю скаргу Чистякової В. М. й архівну справу № 3363 на Курбаса Олександра Степановича для перевірки.

Курбас О. С. ухвалою Особливої Трійки Управління НКВС по Ленінградській області від 9 жовтня 1937 року засуджений до В[ищої] М [іри] П[окарання].

Архівна справа на Курбаса – це особиста справа ув'язненого, де нема жодних слідчих документів, внаслідок чого питання про обґрунтованість засудження Курбаса розв'язати неможливо.

Необхідно розшукати архівно-слідчу справу на Курбаса, перевірити, яке обвинувачення було висунуте йому та підстави. За потреби перевірити матеріали звинувачення.

Курбас засуджений як колишній соціал-демократ. Слід перевірити у відповідних архівах, чи справді Курбас належав до партії соціал-демократів.

Для винесення правильної ухвали у цій справі треба скласти оглядову довідку про справу, за якою Курбас Трійкою при Колегії відділу ДПУ УРСР засуджений 9 квітня 1934 року за статтею 54-11 КК УРСР на п'ять років ВТТ.

Скаргу Чистякової, разом із справою, матеріалами перевірки та вашим висновком, прошу повернути нам.

Додаток: справа № 3363 на 10 аркушах і скарга на 4 аркушах.

Заступник Прокурора Архангельської області в спеціальних справах
Молодший радник юстиції (Голубкова)

Документ № 23

ДОВІДКА

у справі матеріалів до засідання Трійки Управління НКВС по Ленінградській області від 9 жовтня 1937 року (Архівна справа № 272, яка зберігається в обліково-архівному відділі управління КДБ при Раді Міністрів СРСР по Ленінградській області)

На сторінці 126 цієї справи записано:

"Справу № 103010 – оперативної частини Соловецької в'язниці міського управління Держбезпеки НКВС СРСР на 134-х чоловік українських буржуазних націоналістів, засуджених до різних строків за к[онтр]р[еволюційну] націоналістичну, шпигунську й терористичну діяльність на Україні, які, залишаючись на попередніх к[онтр]р[еволюційних позиціях, ведучи к[онтр]р[еволюційну] шпигунську, терористичну діяльність, створили к[онтр]р[еволюційну] організацію "Всеукраїнський центральний блок".

У справі звинувачуються... (наступні сторінки – це довідки на ув'язнених у Соловецькій тюрмі).

На стор. 198 викладена довідка за № 178 на Курбаса О. С.:

"**Курбас** Олександр Степанович, 1887 року народження, уродженець Галичини (м. Самбір), громадянин СРСР, службовець, освіта вища, режисер, колишній соціал-демократ, один із керівників к[онтр]р[еволюційної] організації УВО, був зв'язаний із Шумським та іншими видатними к[онтр]р[еволюційними] націоналістами. Для к[онтр]р[еволюційної] націоналістичної пропаганди і зв'язку

з к[онтр]р[еволюційними] націоналістами використовував український театр "Березіль", де був його керівником, концентрував у театрі к[онтр]р[еволюційні] елементи й виховував кадри в к[онтр]р[еволюційному] націоналістичному дусі.

Судовою Трійкою при Колегії відділу ДПУ УРСР од 9.IV.1934 року за статтею 54-11 КК УРСР засуджений до ув'язнення у виправно-трудових таборах на 5 років.

Перебуваючи в Соловецькому таборі на керівній роботі по лінії театру, вперто підбирав до нього кадри виняткова з українських к[онтр]р[еволюційних] націоналістів. Буває серед українців: Ірчана-Баб'юка, Владимирова, Гоккеля, Генрікса, у колі яких заявляє, що на "Радянській Україні панує диктатура чорносотенної російської кліки й що ця кліка знищила ленінську національну політику, українську культуру, літературу і знищує українську мову".

Цікавиться політичними подіями, вважає, що доля ув'язнених залежить од міжнародного становища. У розмові із в'язнем Потураєвим[52] сказав йому про те, що відомі йому ув'язнені – українські націоналісти, перебуваючи в таборах, "духом не занепадають", бо він має свідчення про те, що ті, з частини керівників організації, які залишилися на волі, і далі ведуть роботу, як і досі, до арешту. Відомості він отримав од своєї дружини, що має зв'язки з частиною керівників к[онтр]р[еволюційної] організації українських націоналістів у Харкові, які лишилися на волі.

Довідка підписана начальником Соловецької в'язниці міського управління Держбезпеки старшим майором Держбезпеки Апетер[ом] і помічником начальника в'язниці капітаном Держбезпеки Раєвським.

Жодних інших матеріалів у справі стосовно Курбаса О. С. нема.

Начальник слідчого відділу
управління КДБ
при Раді Міністрів СРСР по
Архангельській області (Чернаков)

Документ № 24

15 травня 1956 року

Прокуратура СРСР
Військовий прокурор
Північного військового округу
29 грудня 1956 року
№ 86450
м. Петрозаводськ
Карело-Фінської РСР

До Військового трибуналу
Північного військового округу

[52] Особа не з'ясована. *(Прим. ред.)*.

ПРОТЕСТ

(у порядку нагляду)

У справі Курбаса О. С.

9 жовтня 1937 року за ухвалою Особливої Трійки Управління Народного комісаріату внутрішніх справ Ленінградської області був засуджений до вищої міри покарання – розстрілу (вирок було виконано):

Курбас Олександр Степанович, 1887 року народження, з міста Самбора, УРСР, службовець, із вищою освітою, режисер, засуджений Судовою Трійкою при Колегії ДПУ УРСР від 9.IV.1934 року за статтею 54-11 Кримінального кодексу УРСР. Відбуваючи покарання в Соловецькій в'язниці міського управління Державної безпеки НКВС СРСР.

Курбас був засуджений за те, що він, "залишаючись на контрреволюційних позиціях, і далі вів контрреволюційну агітацію й мав терористичні наміри".

Ухвала Особливої Трійки УНКВС Ленінградської області стосовно Курбаса підлягає скасуванню, а справа – припиненню.

Підставою для засудження Курбаса стала довідка, складена начальником Соловецької в'язниці, старшим майором Держбезпеки Апетер[ом] та його помічником капітаном Держбезпеки Раєвським за агентурними матеріалами (арк. справи 1–2, 102–103, 120–125, 134–135). У цій довідці зазначено, що Курбас серед ув'язнених у Соловецькому таборі начебто висловлював антирадянські погляди.

Кримінальна справа за матеріалами цієї довідки стосовно Курбаса не порушувалася й попереднє слідство взагалі не проводилося (арк. справи 127).

На підставі вищевикладеного та керуючись Указом Президії Верховної Ради СРСР од 19 серпня 1955,

прошу:

Ухвалу Особливої Трійки УНКВС Ленінградської області стосовно Курбаса Олександра Степановича скасувати і справу про нього на основі пункту 5 четвертої статті Кримінального процесуального кодексу РРФСР за відсутністю в його (Курбаса) діях складу злочину припинити.

Додаток: справа № 3363 на 139 аркушах із нашим вхідним № 05199 – лише адресатові.

Згідно: Військовий прокурор Північного військового округу

Полковник юстиції (Климов)

Документ № 25

ПОСТАНОВА № Н-106

Військовий трибунал Північного військового округу в складі: головуючого – полковника юстиції Абрамичева, членів: майора юстиції Гонтаренка та підполковника юстиції Скуліна, розглянув на засіданні від 31 січня 1957 року в порядку нагляду протест військового прокурора Північного військового округу щодо ухвали Особливої Трійки УНКВС Ленінградської області від 9 жов-

тня 1937 року, за якою Курбас Олександр Степанович, 1887 року народження, засуджений до розстрілу. Заслухавши доповідь підполковника юстиції Скуліна та висновок помічника військового прокурора Північного військового округу підполковника юстиції Старцева про задоволення протесту, Військовий Трибунал округу

встановив:

Курбас був засуджений за те, що, залишаючись на контрреволюційних позиціях, не припиняв вести контрреволюційну агітацію й мав терористичні наміри.

У своєму протесті військовий прокурор зазначає, що ухвала Особливої Трійки підлягає скасуванню на таких підставах:

Підставою для засудження Курбаса була довідка, складена начальником Соловецької в'язниці Апетером і його начальником Раєвським. У тій довідці зазначалося, що Курбас серед ув'язнених у Соловецькому таборі висловлював антирадянські погляди. Кримінальної справи за матеріалами цієї довідки не порушувалося й попереднього слідства не проводилося.

Тому на основі викладеного прокурор у своєму протесті просить згадану ухвалу Особливої Трійки скасувати, а справу Курбаса припинити за п. 5 статті 4 Кримінально-процесуального кодексу РРФСР.

Розглянувши матеріали справи й докази протесту, Військовий трибунал округу вважає протест військового прокурора обґрунтованим і таким, що підлягає задоволенню.

Із матеріалів справи видно, що органи попереднього слідства кримінальної справи проти Курбаса не порушували, жодних обвинувачень не висували, самого ж Курбаса, а також свідків у цій справі не було допитано.

За справою встановлено, що Курбас засуджений незаконно.

На підставі всього викладеного й, погоджуючись із протестом прокурора, Військовий трибунал округу, керуючись Указом Президії Верховної Ради СРСР од 19 серпня 1955 року, –

постановив:

Протест військового прокурора Північного військового округу задовольнити.

Ухвалу Особливої Трійки Управління НКВС Ленінградської області від 9 жовтня 1937 року стосовно Курбаса Олександра Степановича скасувати і справу про нього за відсутністю складу злочину, на підставі статті 4-ї, пункт 5, УПК РРФСР припинити.

Головуючий (Абрамичев)
Члени: Гонтаренко
Скулін

Документ № 26

СПРАВА № 51

Доповідач: **Потапович**

ПОСТАНОВА

Президії Харківського обласного суду

від 19 квітня 1957 року

Президія Харківського обласного суду в складі:

Голови Президії – Панченка

Членів – Потаповича, Тараран, Кретової

За участю прокурора області – Кулика, розглянувши справу на засудженого Курбаса Олександра Степановича,

Встановила:

За постановою Судової Трійки при Колегії ДПУ УРСР від 9 травня 1934 року за статтею 54-11 КК УРСР на 5 років ув'язнення в ВТТ засуджено Курбаса Олександра Степановича, 1887 року народження, українець, із вищою освітою, колишній художній керівник і директор театру "Березіль" у м. Харкові.

Курбас був визнаний винним у тому, що він належав до контрреволюційної української військової організації, був керівником групи УВО в театрі "Березіль", використавши його для націоналістичної пропаганди, концентрував у себе контрреволюційні елементи, виховував кадри в націоналістичному дусі, протягав у виставах театру націоналістичні ідеї.

Прокурором Харківської області винесено протест, у якому він просить ухвалу Судової Трійки при Колегії ДПУ від 9 жовтня 1934 року в справі Курбаса Олександра Степановича скасувати, справу припинити за недоведеністю складу злочину.

Президія, ознайомившись із матеріалами справи, вислухавши висновок прокурора Кулика, який підтримує протест, вважає, що протест обґрунтований і підлягає задоволенню.

Обвинувачення Курбаса ґрунтувалося на показаннях звинувачених за іншими справами Дацьківа М. О., Ткачука І. В., Гірняка Й. Й.

У своїх показаннях Ткачук І. В. заявив, що йому відомо про належність Курбаса до контрреволюційної організації УВО зі слів учасника цієї організації Ірчана М. Д., сам же він, за його словами, ніколи не розмовляв із Курбасом. На допиті Дацьків М. О. показав, що навколо Курбаса об'єдналася тісно згуртована група націоналістів, до якої належали Бучма, Крушельницький, Гірняк, Чистякова й він. У театрі "Березіль" виставлялися націоналістичні п'єси "Гайдамаки", "Яблуневий полон", "Народний Малахій" та інші.

Перевіркою матеріалів на осіб – "учасників націоналістичної організації як-то: Губенко П. М. (Остап Вишня), Досвітній О. Ф., Ірчан М. Д., встановлено, що вони ніякої контрреволюційної діяльності не проводили й були засуджені безпідставно, постановою військового трибуналу Київського військового окру-

гу справи на них припинені за відсутністю складу злочину, а такі особи, як Бучма[53], Крушельницький, Чистякова та інші до кримінальної відповідальності не притягалися.

Народні артисти СРСР Сердюк О. І.[54], Мар'яненко І. О.[55], Антонович-Будько Д. С.[56], Народна артистка УРСР Криницька Л. А.[57], художник і директор Харківського державного театрального інституту Власюк Д. І.[58], заступник директора з навчальної та наукової роботи цього інституту Черкашин Р. В.[59] і доцент Київського театрального інституту Верхацький М. П.[60], які тривалий час знали Курбаса за спільною працею, характеризують його позитивно і дали йому високу оцінку як талановитому режисерові, одному з перших Народних артистів УРСР і видатному майстрові театрального мистецтва.

Крім того, всі свідки заявили, що Курбас ніколи не був націоналістом, а тим більше терористом і його учні – це нині депутати Верховної Ради СРСР і УРСР, Народні артисти Союзу РСР, як: Бучма, Крушельницький, Скляренко[61], Василько[62], Сердюк та інші.

---

[53] Бучма Амвросій Максиміліанович (Максимович; 1891–1957) – актор, режисер, педагог, народний артист СРСР (1944).

[54] Сердюк Олександр Іванович (1900–1988) – актор, режисер, народний артист СРСР (1951). Автор книги "Роздуми і нотатки актора" (1989; спогади про Леся Курбаса, М. Крушельницького, І. Мар'яненка, О. Довженка).

[55] Мар'яненко Іван Олександрович (справжнє прізвище – Петлішенко; 1878–1962) – актор, режисер, педагог, народний артист СРСР (1944). У кн. "Сцена, актори, ролі" (Київ, 1964) значну увагу приділив творчості Л. Курбаса.

[56] Антонович Данило Сидорович (справжнє прізвище – Будько; 1889–1975) – актор, народний артист СРСР (1954). Автор спогадів про Леся Курбаса (1969).

[57] Криницька Лідія Антонівна (1898–1966) – актриса, народна артистка УРСР (1954).

[58] Власюк Дмитро Ілліч (1902–1994) – художник театру. Автор спогадів про Леся Курбаса (1969).

[59] Черкашин Роман Олексійович (1906–1993) – актор, режисер, педагог, заслужений артист УРСР (1947). Автор книги: Театральні спогади-роздуми "Ми – березільці" у співавторстві з Ю. Фоміною (Київ, 2010).

[60] Верхацький Михайло Полієвктович (1904–1973) – режисер, педагог, театральний діяч. Автор статей про Леся Курбаса, М. Крушельницького, І. Мар'яненка; автор досліджень: "Пролог" (Харків, 1932), "Режисерські надбання Леся Курбаса" (Мистецтво. – 1967. – № 4), "Скарби великого майстра" (Лесь Курбас. Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969), збірника: "Михайло Верхацький. Дні і праця. Листування. Спогади сучасників" (Київ, 2004).

[61] Скляренко Володимир Михайлович (1907–1984) – режисер, народний артист УРСР (1954).

[62] Василько Василь Степанович (справжнє – Миляєв; 1893–1972) – режисер, актор, педагог, театрознавець, народний артист СРСР (1944). Як театрознавець: редактор і автор передмови до зб. "Лесь Курбас. Спогади сучасників" (Київ, 1969); автор спогадів "Театру віддане життя" (Київ, 1984); автор статей "У Молодому театрі" у зб. "'Молодий театр': Генеза. Завдання. Шляхи" (Київ, 1991), "…Завершився довгий, болючий уривок часу…" (Український театр. – 1993. – № 2); автор п'єси "Чашка чорної кави" (Тернопіль, 1994, присвячена Лесеві Курбасу).

Через те суперечливі показання засудженого Курбаса й засуджених за іншими справами Ткачука І. В. й Дацьківа М. О. не можуть бути підставою для звинувачення Курбаса, вважаючи, що слідство за справою проведено з грубим порушенням соціалістичної законності, Курбас заарештований без санкції прокурора, йому не подано обвинувачення, не було проведено очних ставок із свідками, і йому не показані матеріали остаточного слідства.

Внаслідок вище викладеного, підстав для звинувачення Курбаса в контрреволюційному злочині, передбаченому статтею 54-11 КК УРСР, нема.

Президія Харківського обласного суду, керуючись Указом Президії Верховної Ради СРСР від 19 серпня 1955 року.

Ухвалила:

Протест прокурора задовольнити.

Постанову Судової Трійки при Колегії ДПУ УРСР від 9 квітня 1934 року у справі Курбаса Олександра Степановича скасувати й справу припинити за недоказовістю складу злочину.

Голова Президії – (Панченко)
Згідно
Секретар Президії

Документ № 27

Прокуратура СРСР
Військовий прокурор
Північного військового округу
31 січня 1957 року
м. Петрозаводськ КАРСР

Гр-ці Чистяковой В. М.
м. Харків-2, вул. Гіршмана, 19, кім. 18.

На додаток до нашого повідомлення за № 4716 від 29 грудня 1956 року повідомляю, що постановою Військового Трибуналу Північного військового округу від 31 січня 1957 року справа відносно Вашого чоловіка – **Курбаса** Олександра Степановича надалі в кримінальному порядку припинена за відсутністю складу злочину.

Помічник прокурора
Північного військового округу
підполковник юстиції (Старцев)

КУРБАС: НОВЕ У ХРОНІЦІ ГОЛГОФИ[1]

Розмову з Павлом Монаковим провів та підготував до друку
і подав коментарі **Валерій ГАЙДАБУРА**

Ніби із знамення почався день: вперше відчинивши двері кабінету Леоніда Семеновича Криворучка, директора бібліотеки мистецтв на Великій Житомирській, я побачив на протилежній стіні великий фотопортрет молодого Леся Курбаса. Портрет чаклунської краси і сили. Із знаком пророцтва. Зображення, немов скульптура, здалося об'ємним. Курбас схожий на романтичного елліна. Різьблений напівпрофіль високо піднесеної голови, видовжена лінія шиї – юнак слухає Всесвіт, внутрішньо зосередившись, підставивши вухо до космічних звукових хвиль...

...А через якихось три години, вже в театрі імені Івана Франка – телефонний дзвінок адміністратора: "Зайдіть до нас. Тут з'явився якийсь старий, каже, що сидів з Курбасом в одній камері на Соловках. Хоче комусь розповісти..."

...Йому за вісімдесят. Видно, був людиною міцної фізичної будови. Лагідні блакитні очі. Скоромовкою розповідає просто тут, в адміністраторській, про свій арешт у 30-ті роки і про спілкування на Соловках з Курбасом.

Адміністраторська кімната живе бурхливим життям: телефонують, голосно розмовляють, виходять, заходять – нікому немає ніякого діла до нас. А мені здається, що світ мав принишкнути і вслухатися...

Нічого не записую. <…>

Залишаюсь з адресою і номером телефону.

...5 лютого (погода справді люта, в електричці зимно) – я у Павла Костянтиновича Монакова в його квартирі у Калинівці Київської області. Розмову фіксує диктофон.

– Чому так пізно Вам забажалося розповісти про Курбаса?

– Я не маю ніякого відношення ні до мистецтва, ні до політики, хоча й був засуджений за політичною статтею. На Соловках мене не вабила ні театральна справа Курбаса, ні численні дискусії, що точилися між ув'язненими там

[1] Друкується за: Гайдабура В. Курбас: нове у хроніці Голгофи / Валерій Гайдабура // Український театр. – 1994. – № 3. – С. 2–6. *(Прим. ред.).*

політичними діячами. За фахом я фельдшер. Мені було тоді 25 років. Я думав тільки про своє звільнення. Курбаса виділив серед інших і запам'ятав, бо він був у центрі уваги багатьох людей, а я до того ще й близько двох років жив з ним в одній камері.

Чому прийшов? Не так давно прочитав в енциклопедії, що Курбас загинув у 1942 році. Мені захотілося спростувати це. За моїми підрахунками, його стратили восени 1937 року...

– Помилку вже виправила журналістка й театрознавець Раїса Скалій. Дата розстрілу Леся Степановича – 3 листопада 1937 року. Але, певен, ви можете додати щось цікаве до того, що вже відомо про Курбаса. Для початку розкажіть про себе.

– Народився я і жив до арешту в Севастополі. Батьки були з дворян, в моєму серці тліла нелюбов до радянської влади. Хотів бути моряком, довелося ж вступити до фельдшерської школи. Але щоліта на канікулах вивчав навігацію, плаваючи на трищогловому парусному судні "Победитель". Після закінчення училища в 1931 році почав працювати судновим медиком на пароплаві "Чичерин". Там до мене підіслали провокатора. І ім'я його пам'ятаю – Рафаїл Дмитрієв. Мій ровесник, він скаржився на умови служби, знущання командирів і якось сказав, що якби я роздобув вибуховий пристрій, то все інше він сам би довершив. Я обізвав його дурнем, сказав, що 850 матерів через нього втратять своїх синів і заборонив про це й думати...

Та мене заарештували, звинувативши в намірах підірвати крейсер "Радянська Україна"... Моя мати була родичкою дружини Кукель-Краєвського[2] – начальника прикордонної охорони морських сил Чорного моря, заступника командувача Чорноморського флоту. Він часто бував в Італії, закупав торпедні катери. Видно, шукали кримінальну ниточку до нього. В 1937 році його разом з дружиною і двома дітьми було розстріляно...

– А Ваша подальша доля?

– Одержавши п'ять років за контрреволюційну діяльність, у березні 1933 року потрапив до Свірських таборів у Ленінградській області. Працював фельдшером на табірному пункті "Святуха" до серпня 1935 року. Потім викликали

---

[2] Кукель (Кукель-Краєвський) Володимир Андрійович (1885–1937) – учасник громадянської війни на Україні, член комуністичної партії з 1932 р., старший лейтенант царського флоту. З листопада 1917 р. – командир міноносця "Свирепый", з березня 1918 р. – есмінця "Керчь" Чорноморського флоту. В квітні 1918 р. – один з організаторів переходу кораблів Чорноморського флоту в Новоросійськ на виконання наказу Раднаркому про евакуацію флоту. В червні 1918 есмінець під командуванням Кукеля виконав наказ В. І. Леніна про затоплення флоту. Після цього – на командних посадах у флоті. Нагороджений орденом Червоного Прапора. Згодом на дипломатичній роботі і в прикордонних військах. Автор праці "Правда про загибель Чорноморського флоту в 1918 році" (1923). – Великий Жовтень і громадянська війна на Україні : енциклопедичний довідник / відп. ред. І. Ф. Курас. – Київ : Гол. ред. УРЕ, 1987. – С. 297. І хоч енциклопедія не говорить про розстріл цієї людини, сам рік 1937-й про це свідчить.

на етап, довезли до станції Кемь, звідти – пішки до Попов-острова, а далі на старому пароплаві "Слон" привезли на Соловки. Нас було восьмеро. Так я опинився на території Соловецького кремля...

Тиждень жив у камері на сорок чоловік з двоярусними нарами. Потім вдалося перейти до камери № 7, що містилася на першому поверсі триповерхового приміщення першої колони. Камера на сім чоловік. Там жив і Лесь Степанович Курбас.

Після суворого режиму Свірських таборів, як не дивно, на Соловках мені все здалося "полегшеним". Певно, то був і для Соловків якийсь нетиповий період. Головне, не було обов'язкової нормованої роботи, як на лісоповалі у Свірських таборах. Безумовно, існував великий спецізолятор, звідки в'язнів не випускали. Але у нас камери не зачинялись, на території кремля можна було вільно ходити й спілкуватися. Перехід до іншої камери "влаштував" мені Ігор Вишневський[3], з яким я познайомився в день прибуття. На волі він ніби працював кореспондентом чи то "Известий", чи то "Правды". Віком за тридцять років. Опікав мене. Обізнаність в усьому в нього була велика, схоже – журналістська...

Коли ми ходили удвох по території кремля, Ігор характеризував зустрічних соловчан. "Он глянь, високий і худий – то Пісецький, батько російського фашизму..." Кого там тільки не було! А якось (ще до мого переходу в камеру № 7) Ігор зауважив: "Цей сивоголовий – Курбас, відомий режисер, заядлий українець..."

У камері № 7 посередині стояв стіл, під стінами – сім тапчанів, біля них тумбочки: досить тісно. В камері була пічка, яку ми топили.

– І саме тут...

– Так, саме тут я познайомився з Лесем Степановичем[4]. Коли я переніс

---

[3] У книзі Б. Гривачевського "Листи з Соловків" (Київ: Молодь, 1992. – С. 30) серед "інонаціоналів", що відбували пакарання на Соловках, згадується поляк Вишневський – без ініціалів, нажаль.

[4] У публікації Рустема Галіат-Валаєва "У крижаній пустелі", яку підготували М. Лабінський та М. Шудря (ж. "Україна", 1988, № 7), читаємо: "Якось я зайшов до Курбаса. Він мешкав у маленькій вузькій камері, колишній чернечій келії: невеличке склеписте віконечко із ґратами, залізне ліжко, на стіні килимок з українським орнаментом, на ньому жіночий портрет в овальній рамці з карельської берези; поряд з тим портретом – саморобний календар на сірому аркуші паперу. Щовечора, вертаючись до своєї камери, Лесь Курбас викреслював прожитий у неволі день". Мій співбесідник не може прокоментувати цих рядків. Він не знає, чи жив Курбас до камери № 7 ще десь. На запитання, чи не було над ліжком Курбаса і в камері № 7 тих реалій, що їх описує Р. Галіат-Валаєв, а саме килимка з українським орнаментом і жіночого портрета, Павло Костянтинович відповідає категорично: "У нашій камері подібного ні в кого не було. Це точно". Можна припустити, що з одиночки – "маленької вузької камери", в якій було "невеличке склеписте віконечко із ґратами", Курбаса за власним бажанням було переведено до більш просторої, на кілька чоловік камери. Тут менше відчувалася страшна для нього самотність... А на очі сторонніх, випадкових людей тонка натура художника не здатна була виставляти портрет дружини "в овальній рамці з карельської берези"...

свої речі, його не було. З'явився годині о шостій вечора. Побачивши мене, привітно вигукнув українською мовою: "О, нова птаха залетіла... Та ще й молода!" Подав руку, назвав своє прізвище, ім'я та по-батькові. Оглядав мене уважно, але дружньо...

Курбас видався мені людиною років під п'ятдесят, акуратний, підтягнений. Завжди був чисто виголеним. Його прикрашало сиве волосся, що позаду м'яко лягало на комір сорочки.

На роботу в театр він ішов десь на сьому чи восьму годину ранку. Вдень іноді приходив відпочити. Зніме черевики, ляже на свій тапчан, руки за голову і лежить мовчки, про щось думає. Усі ставилися до нього з повагою. Він ні з ким не сварився. Досить часто я бачив його схвильованим – можливо, через роботу. В театрі ж акторів було багато, це створювало всілякі проблеми. А може сумував з приводу своєї долі... Тоді ходив по камері. Часто писав, сидячи біля столу. Лесеві Степановичу дозволялося мати багато власного паперу, ми ж усі для кожного листа одержували один аркуш у начальника колонії. Зворотню адресу подавали так: "6-е відділення Біломорсько-Балтійського комбінату". Я писав батькам багато, проте жодного листа вони не одержали.

До мене, як молодої людини (мабуть, в усьому кремлі був наймолодшим), Курбас ставився чуйно. Пам'ятаю, втішав ласкаво: "Павло, чого ти задумливий такий? Ти не злочинець, свої п'ять років майже відсидів. Скоро звільнишся..."

Якось я потрапив до лікарні. Знаменитий професор–хірург з Москви Ошман[5], який також сидів на Соловках, вирізав мені хворий жовчний міхур. Коли я вже підвівся, мене відвідав Лесь Степанович. Поплескав по плечу: "Кріпись! Попереду – все життя!.."

– А сам Курбас до лікарні не потрапляв?

– Ні.

– Що являли собою інші люди в камері?

– Ну, Козловський, наприклад, років 35, польський поручик, шпигун. Катаока – років 38, у чині майора, японський шпигун. Сьогодні, чесно кажучи, не знаю, чи справді були шпигунами ці мої сусіди по камері, чи на допитах їх у цьому "переконали". Тоді ж сумнівів не було, тим паче, що вони самі всерйоз так говорили. Козловський, людина досить весела, згадував, що коли жив у Ленінграді, спеціально навчився шити жіноче модельне взуття, аби обслуговувати дружин відповідальних працівників НКВС і, таким чином, входити в довір'я до їхніх чоловіків. Він збирав шпигунські відомості на користь Польщі.

---

[5] У цитованій публікації Рустема Галіат-Валаєва є згадка про Ніну Ошман, яка грала у соловецьких виставах Курбаса, та її родину – батька, матір, брата: "Всі вони відбували покарання за якісь анекдоти, що їх розповідали на іменинах свого батька-професора. З ними на Соловки потрапив і один з їхніх гостей – співак Привалов. Кожного з них було засуджено на п'ять років".

Ще один – Тишковський (теж років 35) сидів не за політику. Його мати була членом ЦК і вдруге вийшла заміж. Тишковський посварився з вітчимом і вдарив його по голові пляшкою з-під шампанського. Не знаю, вбив чи ні...

Найстаршому було років сімдесят. Ґедройць – князь, з якогось старовинного роду. Характеру кепського, часто бурмотів: "Всі тут загинемо і згниємо, кістки лишаться на Соловках!" У камері він і помер. Його тапчан ніхто не зайняв...

І, нарешті, Флоринський, років п'ятдесяти. Якось за кремлем ми пололи брукву. Поруч працював Флоринський. Запам'ятав його репліку: "Прополка нагадує гру в гольф. Востаннє я грав у гольф 1932 року з Рузвельтом..."

– Чим усі займалися?

– З нас сімох працювало двоє – Курбас у театрі і Козловський – санітаром у лікарні.

– Що ж ви робили?

– Як і в будь-якій іншій тюрмі, відбували термін ув'язнення і чекали на подальше вирішення долі... Нашим життям хтось незримо керував. Якось мене без будь-якого пояснення перевели на острів Анзер. Пробув я там з місяць, потім повернули знову в ту ж камеру. А чому – не знаю...

– З ким спілкувався Лесь Степанович?

– У камері у нього друзів не було, і поводив він себе досить замкнено. А взагалі коло знайомих у нього було широке. Вони досить часто до нього приходили...

...На Соловках існувало правило – якщо хтось до когось приходить, усі інші виходять з камери. <…>

– Чи лишились у Вас якісь згадки про театральну роботу Леся Степановича?

– В театрі, яким він керував, я був кілька разів. В основному ходив на концерти. Любив співака Привалова, особливо виконання ним шотландської застольної: "Налей полней стаканы! Кто врет, что мы, брат, пьяны?.."

А з вистав Курбаса пам'ятаю тільки "Аристократів". Та, мабуть, *я* таки й не бачив більше нічого.

...Згадую повний зал. Настрій у глядачів тихий, такий, розумієте, захоплений, особливо, коли з'являлася на сцені Сонька... Я прикипав очима до цієї вродливої кучерявої блондинки із гнучким станом. На ній була розкльошена спідниця, на голові – по-блатному зав'язана косинка з напуском на лоб...

У кінці вистави найтепліше вітали Курбаса – бурхливою овацією. Три перших ряди зайняли вільні, був навіть начальник табору. Під час овації завіса відхилилася, на сцені з'явився Курбас, швидко вклонився і одразу ж зник. Ніби не хотів, щоб йому аплодували...

Здається, того вечора він ночував у театрі (таке траплялося досить часто), але наступного дня спитав: "Павло, як тобі вистава?" Я відповів, що дуже спо-

добалась, що з такими зеками, як в "Аристократах", я спілкувався у Свірських таборах: вони регулярно приходили до медичної частини, де я працював, аби одержати посвідку про непрацездатність... Близько знав відомого злодія Цейгерта – він встановлював черговість на одержання блатними "липових" посвідок... Отже, на сцені всі герої, як на мене, переконливі. Леся Степановича це втішило.

Квитки до театру (він був місць на 300–400) розподіляв начальник колони, і їх завжди не вистачало, бо людей в кремлі містилося в десять разів більше. Я ж міг пройти туди без квитка, та ще й комусь допомогти в цьому. Якось влаштовував двох знайомих. Прийшов до Леся Степановича прямо в театр. Там у нього була невелика конторка чи кабінетик – стіл, чорнильниця, папери, на стінах – афіші.

– Лесь Степанович, мені незручно, але ось така справа...

– А чого ти соромишся? Скільки місць треба? І написав на папірці дозвіл на вхід...

Прощання з Курбасом... Тема для Павла Костянтиновича гірка і хвилююча. І не тільки тому, що то було розлучення із приємною йому людиною. На Соловках прощання сприймалося як віддзеркалення власної долі.

– До кінця терміну мого ув'язнення – 22 червня 1937 року – лишався якийсь місяць, і пам'ять тоді особливо чітко фіксувала числа, дати. Точно пам'ятаю: Леся Степановича забрали з нашої камери 17 травня 1937 року. Того дня зранку, як завжди, він був у театрі. Мабуть, туди за ним і прийшли. До камери він поспіхом увійшов години об одинадцятій дня. Збуджений, розстроєний, обличчя багрове, губи тремтять. "Прощаємось, хлопці!" – проказав і швидко почав збиратися. У нього під тапчаном лежали дві валізи, що затягувалися ременями. Їх він перепакував, вкладаючи туди все, що лежало в тумбочці.

Швидко дізналися українці – друзі Курбаса, що його забирають. Прибігло чоловік вісім – говорять українською, прощаються, обіймаються. Усе це відбувалося під безперервне гудіння пароплава. Так він завжди "кликав" етапованих. Увійшов охоронник: "Нумо, пішли!"

Гурт супроводжуючих довів Курбаса до воріт кремля. Хтось ніс його валізи. Останні хвилини прощання: звільнившись від обіймів, Лесь Степанович поглянув на всіх якимсь змученим і водночас сильним поглядом, на секунду простяг до гурту обидві руки долонями вниз, наче благословляв і заспокоював нас, а потім рвучко, як колись на сцені зайшов за куліси, нахилився, підняв валізи, повернувся до нас спиною і попростував поруч з охоронником. Не оглядаючись...

Павло Костянтинович надовго замовк. Я вимикаю диктофон. Мені теж потрібна ця пауза. Розумію, що історія повернула нам безцінний факт із курбасівського шляху на Голгофу і дату – 17 травня 1937 року...

Мій співрозмовник, відпочивши, продовжує:

– Я хочу звернути вашу увагу на одну важливу деталь. У Леся Степановича були модні і, як мені здавалося, іноземні чоботи – високі, під коліно, з коричневої шкіри на тонкому хутрі, вони по всій висоті мали застібку-блискавку[6]. На Соловках того часу було досить тепло, і Курбас ці чоботи не одягав (влітку він носив туфлі, взимку – черевики). Чисті й красиві чоботи висіли досить низько на стіні поруч із Курбасовим тапчаном, а оскільки моє місце було поруч, ці чоботи постійно були перед очима. Коли Лесь Степанович запаковував свої валізи, під ремені однієї з них засунув і чоботи... Як я вже говорив, це було 17 травня, а 22 травня (і ця дата вкарбувалася, бо в камері ми про це багато говорили, співставляли) під час вечірньої перевірки зайшло три наглядача (вони завжди лише перераховували нас, не звіряючи прізвищ). На одному з них (мене аж обпекло!) були Курбасові чоботи. Я зойкнув: "Чоботи Курб...", але мені хтось затулив рота...

– А хіба в травні не було парко в таких чоботях?

– Тоді у нас і в травні, і в червні йшов сніг... Спочатку ми чогось поганого не подумали. Обговоривши можливі варіанти, зійшлися на тому, що режисера, певно, перевели знову до Медвежогорського театру, де він працював до Соловків. Або ж викликали на материк для перегляду справи. І те, що Курбас позбавився своїх чобіт, не здалося чимось зловісним...

– Що ж насправді сталося?

– Переконаний, що Курбаса 17 травня повели не на пароплав, а в ізолятор, який був поруч з портом – у підвалі триповерхового приміщення. Звідти його таємно повернули на територію кремля в спецізолятор. Це було найстрашніше приміщення. Туди потрапляли в основному смертники.

– І Курбас міг сидіти в тому спецізоляторі понад п'ять місяців – від травня до дня страти?

– Міг. Бо таке трапилося зі мною, з тією різницею, що мене не розстріляли. Розповім по порядку, бо це міг бути й "маршрут" Курбаса. Очікуючи 22 червня, коли, як я гадав, мене звільнять, вислухав інструкцію Ігоря Вишневського: "Тебе поведуть за межами кремля через конторську будівлю. По її центру є прохід під аркою. Якщо тебе поведуть прямо, то це значить – до порту, на пароплав. Якщо ж повернуть ліворуч, – помістять в ізолятор".

Коли я йшов під аркою, то побачив ліворуч сходи до підвалу із залізними поручнями. Тієї ж секунди почув команду: "Ліворуч!" Мене ніби молотом по голові вдарило...

---

[6] Раїса Скалій у публікації "Лесь Курбас. Дорога на Соловки" (ж. "Театр", 1992, № 4) подає спогад про Курбаса часів його роботи у Медвежогорську (це до Соловків) колишнього в'язня В. Цеханського. Змальовуючи одяг режисера, він згадує, зокрема, "м'які чоботи жокейського типу" (с. 66). Немає сумніву, що саме це взуття описує і Павло Костянтинович.

У камері ізолятора, де я опинився, було два ліжка. Одне стало моїм, а друге належало чоловікові років сорока, узбекові Ходжаєву[7] – членові ЦК Компартії Узбекистану. Йому я маю бути вдячним за врятування мого занепалого духу. Своїми дружніми умовляннями, заспокійливими лагідними розповідями, серед яких були й сюжети з корану, він звільнив мене від шоку й повернув до тверезої свідомості. Десь через чотири дні, хоча мене й відмовляв Ходжаєв, я розпочав голодовку. Не приймав їжу 13 днів. Тоді зі мною чемно поговорив начальник ІІІ частини Монахов. "Чому ти оголосив голодовку?" – спитав він. Я відповів, що відсидів свої п'ять років і сподіваюся вийти на волю. Він відказав: "Зрозумій, ми про тебе нічого не знаємо, крім того, що ти у нашому таборі. Твоя доля в руках Особливого відділу. Не раджу голодувати, адже тебе можуть і відпустити".

Я зняв голодовку, і тут раптом мене перевели до спецізолятора. Це робилося таємно – мене вели якимсь замаскованим ходом.

У великій триповерховій будівлі спецізолятора на території кремля кожне вікно з вулиці мало металеве піддашшя – знизу вузьке, зверху – широке, щоб заходило повітря. Ув'язнені не бачили нічого, що робиться на вулиці, а з вулиці не видно було, хто перебуває там, за піддашшям. Проте якісь відомості звідти люди все ж мали. Адже якось Ігор Вишневський дізнався, що Рак-Михайловський[8] потрапив до спецізолятора...

Опишу процедуру поселення до спецізолятора і свої почуття, бо, переконаний: сюди привели й Курбаса. І те, що відчував я, певно, відчував і він. Спочатку мене завели до якогось порожнього підвального приміщення. На одній стіні я побачив зачинену дерев'яну віконницю, метрів зо два завдовжки. Мені здалося, що це місце розстрілу, і мій труп викинуть через цю віконницю. Я затремтів. Команда: "Роздягтись!" Руки не слухаються. Роздягаюсь до білизни. Команда:

---

[7] Ходжаєв Файзулла (1896–1938) – радянський державний і партійний діяч. <…> З 1925 р. – голова РНК Узбецької РСР, один з голів ЦВК СРСР, член ЦК КП Узбекистану. Делегат XII–XVII з'їздів партії. Безпідставно репресований, реабілітований посмертно. – Советская историческая энциклопедия : в 16 т. / АН СССР ; глав. ред. Е. М. Жуков. – Москва : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 15. – С. 607).

[8] Рак-Михайловський Семен Олександрович (1885–1937) – діяч національно-визвольного руху в Західній Білорусії, публіцист, педагог. Член КПЗБ з 1926 р. До 1918 р. – член Білоруської соціалістичної громади, потім Білоруської соціал-демократичної партії, Ради БНР та її військової комісії, один із засновників Білоруської партії незалежних соціалістів. ...З 1922 р. – депутат польського сейму, входив до революційно-демократичного крила білоруської національної фракції, один з ініціаторів створення і заст. голови ЦК Білоруської селянсько-робітничої громади. 15.01.1927 р. заарештований і за процесом 56-и засуджений на 12 років тюремного ув'язнення. У травні 1930 звільнений. <…> Член ЦВК БРСР в 1931–1935 рр. (Белорусская ССР : краткая энциклопедия : в 5 т. / редкол. : П. У. Бровка [и др.] – Минск : Белорус. сов. энциклопедия, 1982. – Т. 5. – С. 525). Як бачимо, про друге ув'язнення та загибель С. О. Рак-Михайловського енциклопедія, видана 1982 року, не повідомила...

“Зовсім!” Занепадаю духом остаточно. Раптом відчиняється віконниця, і звідти мені кидають казенний одяг, а мій забирають...

В одиночній камері спецізолятора я мав досить часу для роздумів і співставлень. Дійшов до висновку, серцем відчув, що і Лесь Степанович в цей час сидить у цьому ізоляторі. Інсценізувавши вихід на етап, його врешті повернули сюди, переодягли в бетонному підвалі, а щодо його гарних чобіт, які стирчали з-під ременів валізи, їх у приреченого в’язня десь по дорозі “позичили”...

То був час, коли розпочалася підготовка до масового знищення соловчан. В ізоляції тримали до вирішення долі особливим відділом. Одні, як Курбас, були страчені на початку листопада, іншим, як мені, термін ув’язнення набавили. Все це було не тільки “дарунком” соціалістичній державі до XX-річчя Жовтня, але й підготовкою до звільнення Соловків від ув’язнених. В той час йшло масове вивезення людей.

– Отже, понад п’ять місяців Курбас поділяв долю Миколи Куліша – одиночна камера смертника. Можливо, вони востаннє побачили один одного, коли їх виводили на страту... Що з вами було опісля?

– Тільки 20 листопада мене вивели із спецізолятора, посадили на пароплав. В трюмі було понад тисячу чоловіків і жінок – з кремля, островів, скитів. Мене хтось пізнав: “О, Монаков! А ми думали, що тебе розстріляли!”

Привезли на Попов-острів, вивантажили, розсортували. Я потрапив на табірний пункт “Войньга”, де просидів у ізоляторі до березня 1938 року. Оголосили, що мені накинуто ще три роки, призначили працювати у санмістечку. Був там півроку. Потім потрапив до Кемі на табірний пункт “Вегаракша”, працював у санчастині до звільнення – 22 червня 1940 року.

Одержав паспорт, гроші на дорогу, а також призначення місця проживання – Акмолінськ. Начальник обліково-розподільчої частини (колишній чорноморський матрос) довірчо порадив мені не їхати до Акмолінська: “Тебе там через три дні знову посадять!” За його порадою я “загубив” паспорт і приїхав до Барнаула. Це був початок мого життя без ґрат... Працював фельдшером у селі Шебаліно Ойротської автономної області, в Ангудаї, а також Турачакському районі. Потім – Семипалатинськ, Дудинка на Крайній Півночі. У 60-ті роки перебрався на Україну...

Того дня я ще дізнався, що Павло Костянтинович тричі – з 1989 до 1991 року (це у вісімдесят літ!) – працював по місяцю і більше в десятикілометровій зоні на ліквідації наслідків Чорнобильської аварії. Незабаром ляже на лікування, бо погано почуватиметься...

Вже вимкненим стояв диктофон, я, вгамувавши збудження, збирався додому, коли Павло Костянтинович знову повернувся до розмови.

– Я ніколи не забував про Курбаса, згадував його. А останнім часом – усе частіше. Чув про святкування його сторіччя, спорудження меморіалу в Харкові. Я б поїхав туди, та сил не маю...

А далі спантеличив мене запитанням: “І все ж поясніть мені, в чому сила Курбаса? Чим він особливий?” Треба було відповісти коротко. Я відважився: “Курбас в українському театрі те, що Тарас Шевченко в літературі”.

Старий зойкнув, його прозоро-блакитні очі наповнилися вологою. Знов я відчув вдячний потиск тремтячих рук:

– Боже праведний, кого ж вони вбили!.. Я покинув господаря. Вийшов і ще раз поглянув на будинок, в якому він живе.

Спасибі вам, посланнику історії... Дяка за те, що прийшли. За людяність. За дарунок всім, хто прагне знати про Курбаса якнайбільше.



Степан Пилипович Курбас (Янович) – батько Леся Курбаса. (З архіву Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України (надалі ДМТМКУ).



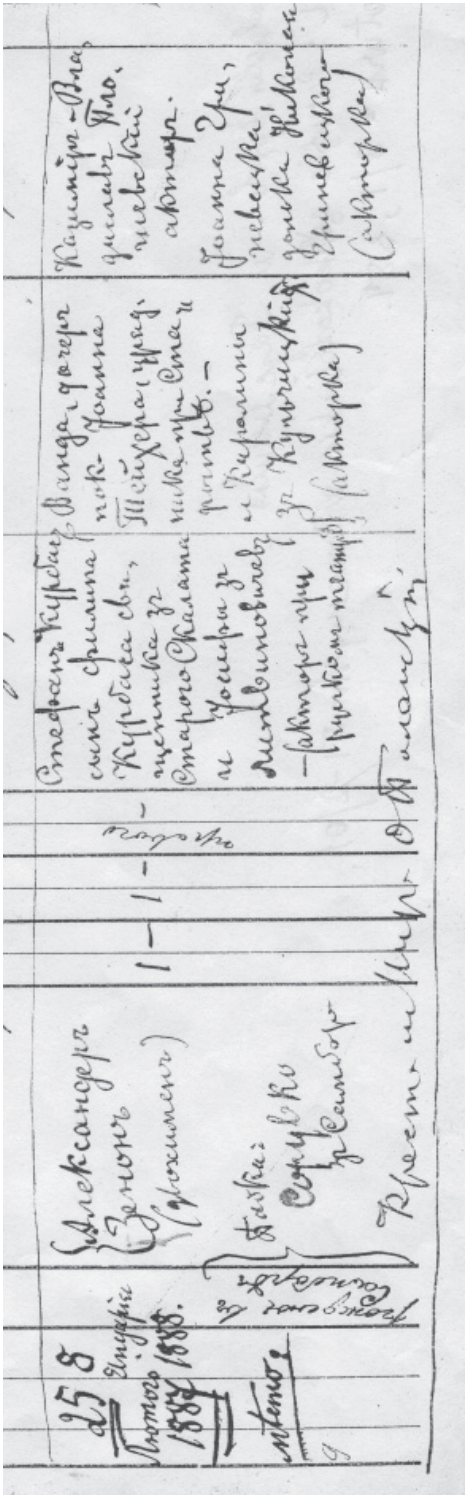
Ванда Іванівна (Адольфівна) Курбас (Янович) – мати Леся Курбаса. (З архіву ДМТМКУ).



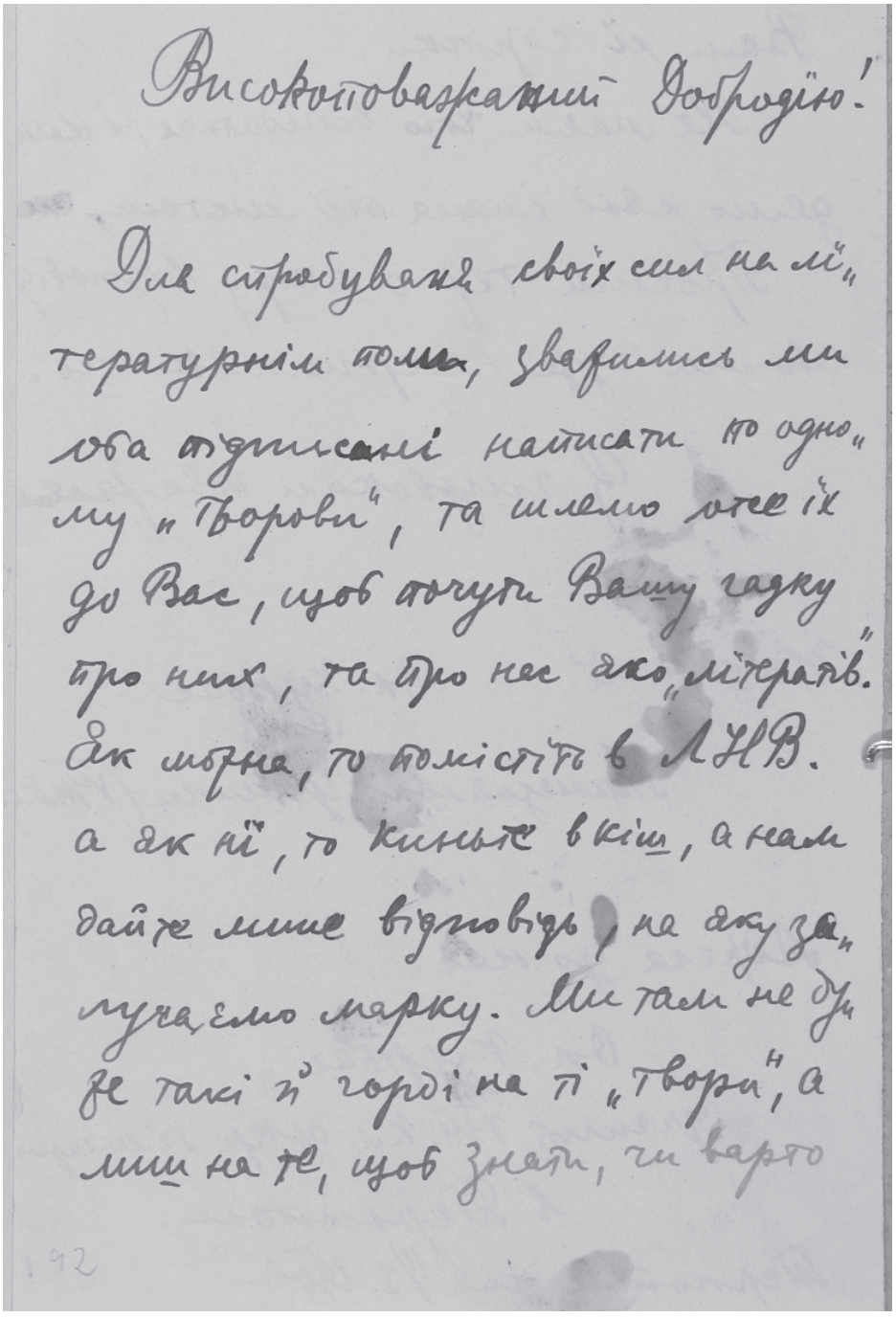
Будинок, в якому народився Л. Курбас (м. Самбір). (З архіву ДМТМКУ).



Собор святого Івана Хрестителя (Перемишль, Польща) в якому хрестили Леся Курбаса.



Копія запису з церковної книги про хрещення Леся Курбаса. Документ зберігається в Державному архіві Перемишля в зібранні: Греко-католицькі парафії в Перемишлі, 51-2/01, сигнатура = 3/1, С. 84 (Zeszyt: Parafie grekokatolickie w Przemyślu 51-2/01, sygnatura = 3/1, S. 84).



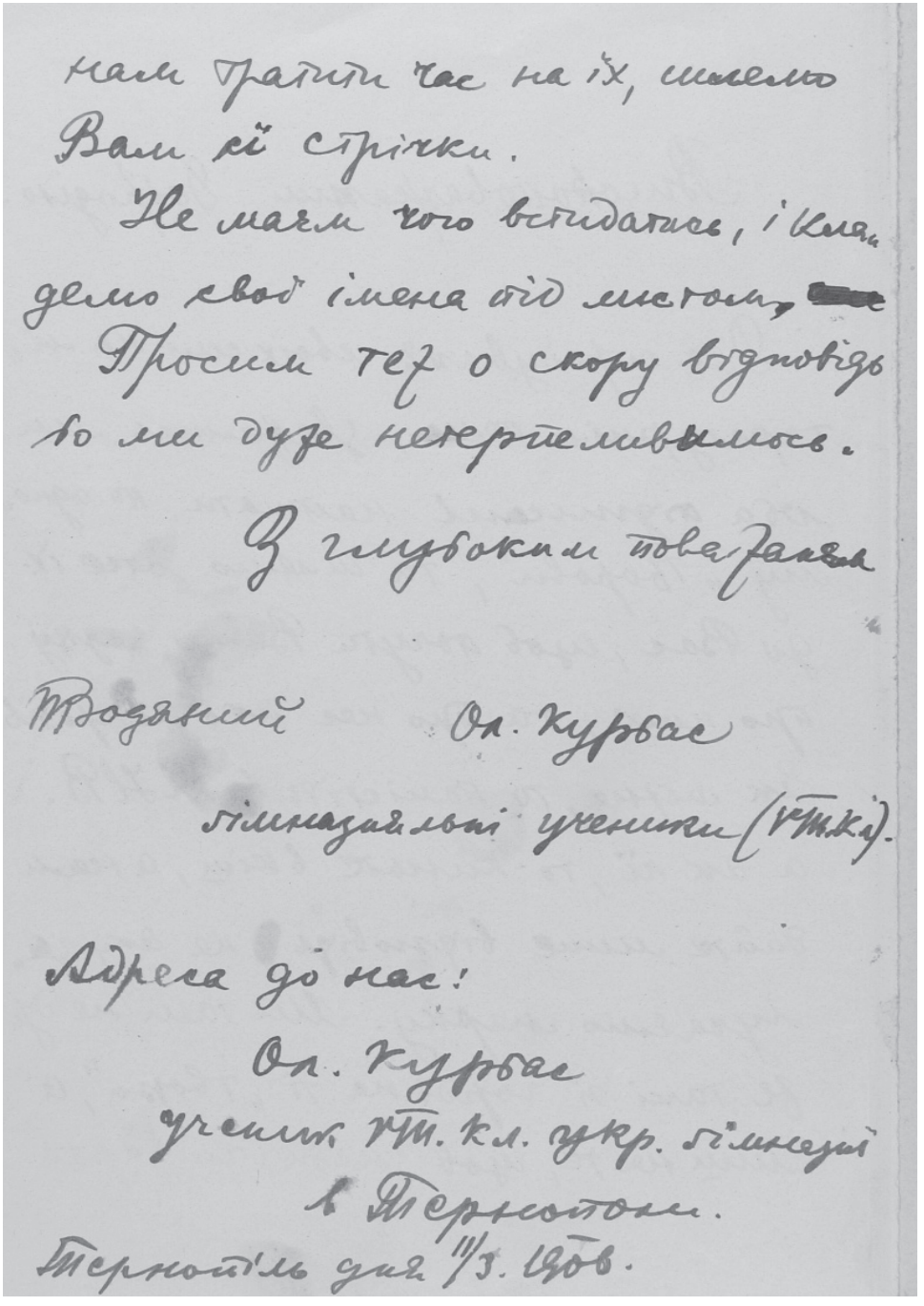
Високоповажаний Добродію!

Для спробування своїх сил на лі-
тературнім полі, зварились ми
оба підписані написати по одно-
му „Творові", та шлемо отсе їх
до Вас, щоб почути Вашу гадку
про них, та про нас яко „літера-
тів". Як можна, то помістіть в ЛНВ.
а як ні, то киньте в кіш, а нам
дайте лише відповідь, на яку за-
лучаємо марку. Ми там не ду-
же такі й горді на ті „твори", а
лиш на те, щоб знати, чи варто

192

Копія листів Леся Курбаса та Томи Водяного до Івана Франка друкуються вперше. Листи зберігаються у відділі рукописів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 3, шифр 1631.

Два листи до Івана Франка Л. Курбаса та Т. Водяного. – Вступна замітка, підготування до друку та коментарі **Ростислава Пилипчука** (С. 422–430)



нам тратити час на їх, шлемо Вам сї стрічки.

Не маєм чого встидатись, і кладемо свої імена під листом, [redacted]

Просим теж о скору відповідь бо ми дуже нетерпеливимось.

З глубоким поважанням

Т. Водяний Ол. Курбас

гімназияльні ученики (VIII кл.).

Адреса до нас:

Ол. Курбас

ученик VIII. кл. укр. гімназії

в Тернополи.

Тернопіль дня 11/3. 1906.

Два листи до Івана Франка Л. Курбаса та Т. Водяного. – Вступна замітка, підготування до друку та коментарі **Ростислава Пилипчука** (С. 422–430)



Іван Франко, 1903–1906 рр. (З архіву Львівського національного літературно-меморіального музею імені Івана Франка).

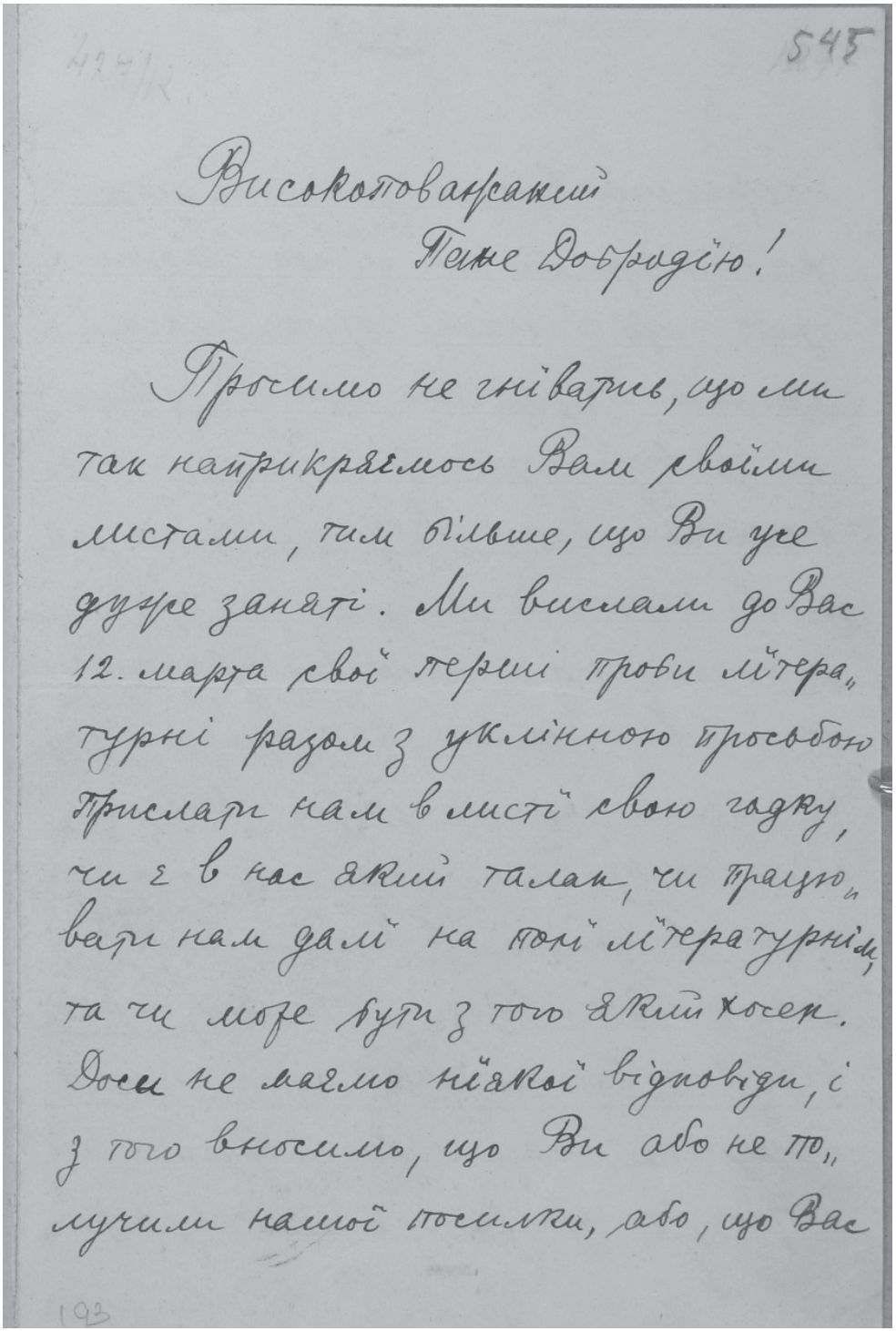


Тома Водяний. Тернопіль, 1965 р. Друкується вперше. Архів М. Лабінського.



Тернопільська Цісарсько-королівська гімназія імені Франца Йосифа, де навчався Л. Курбас.

Два листи до Івана Франка Л. Курбаса та Т. Водяного. – Вступна замітка, підготування до друку та коментарі **Ростислава Пилипчука** (С. 422–430)



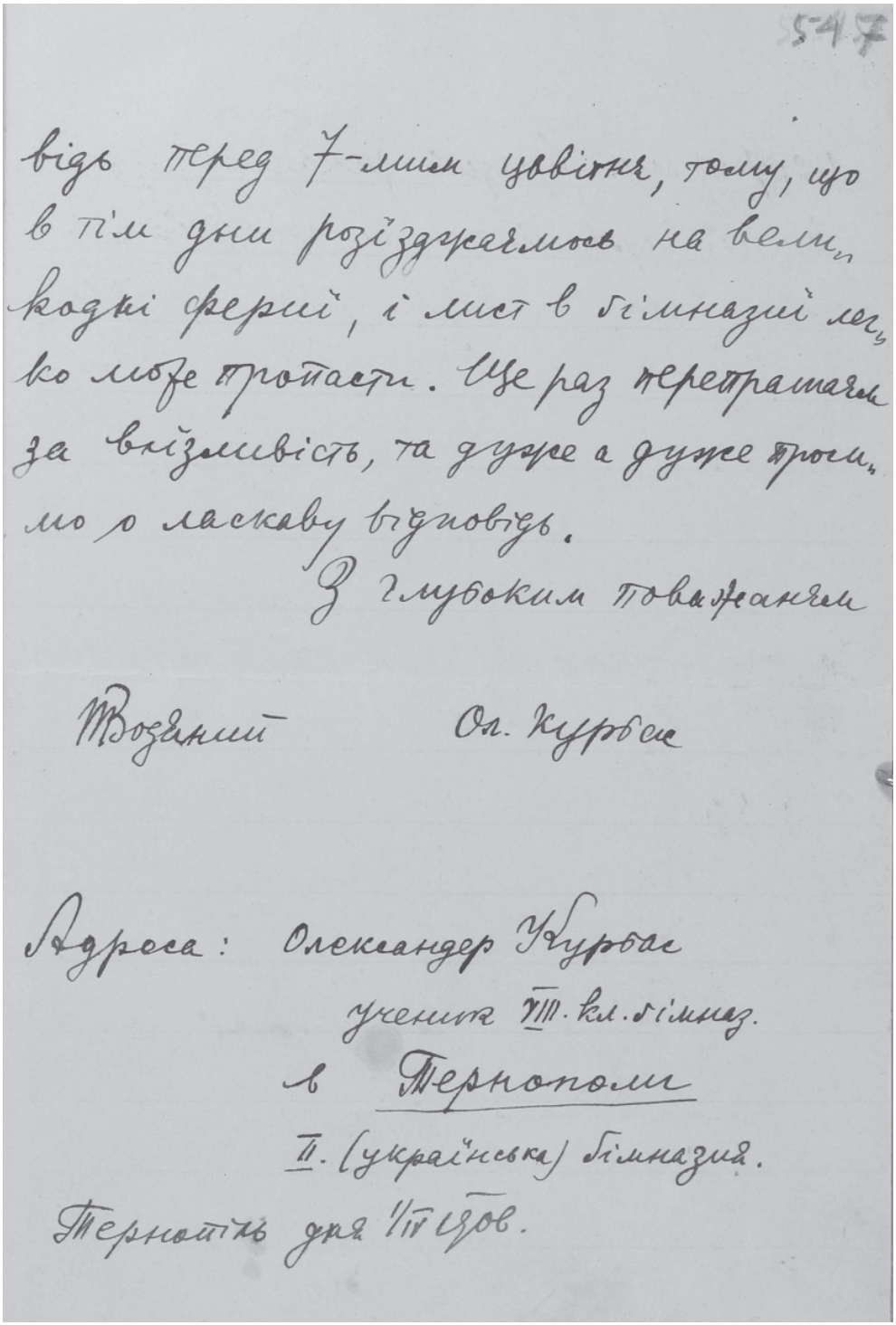
545

Високоповажаний
Пане Добродію!

Просимо не гніватись, що ми так наприкрялись Вам своїми листами, тим більше, що Ви уже дуже заняті. Ми вислали до Вас 12. марта свої перші проби лїтера, турні разом з уклінною просьбою прислати нам в листї свою годку, чи є в нас який талан, чи працю, вати нам далї на тій лїтературній, та чи може бути з того який хосен. Досї не маємо нїякої відповіди, і з того вносимо, що Ви або не получили нашої посилки, або, що Вас

193

неприємно вразив, занадто може фамілїярний тон листа, або по третє, що ті наші проби взагалї стоять низше того, щоб Ви уважали за відповідне про них що небудь нам написати. В разї, колиб зайшов перший случай, то просимо о поданє нам ласкавої звістки, то ми вишлемо свої проби в друге; Єслиб зайшла друга евентуальність, то просимо покласти се на карб звичайного в нашім віцї (незнаня) savoir vivre. Щож до третього, то всяка відповідь буде для нас много значити бож о неї нам лише й ходило. Як можете, то просимо о ласкаву відпо-



547

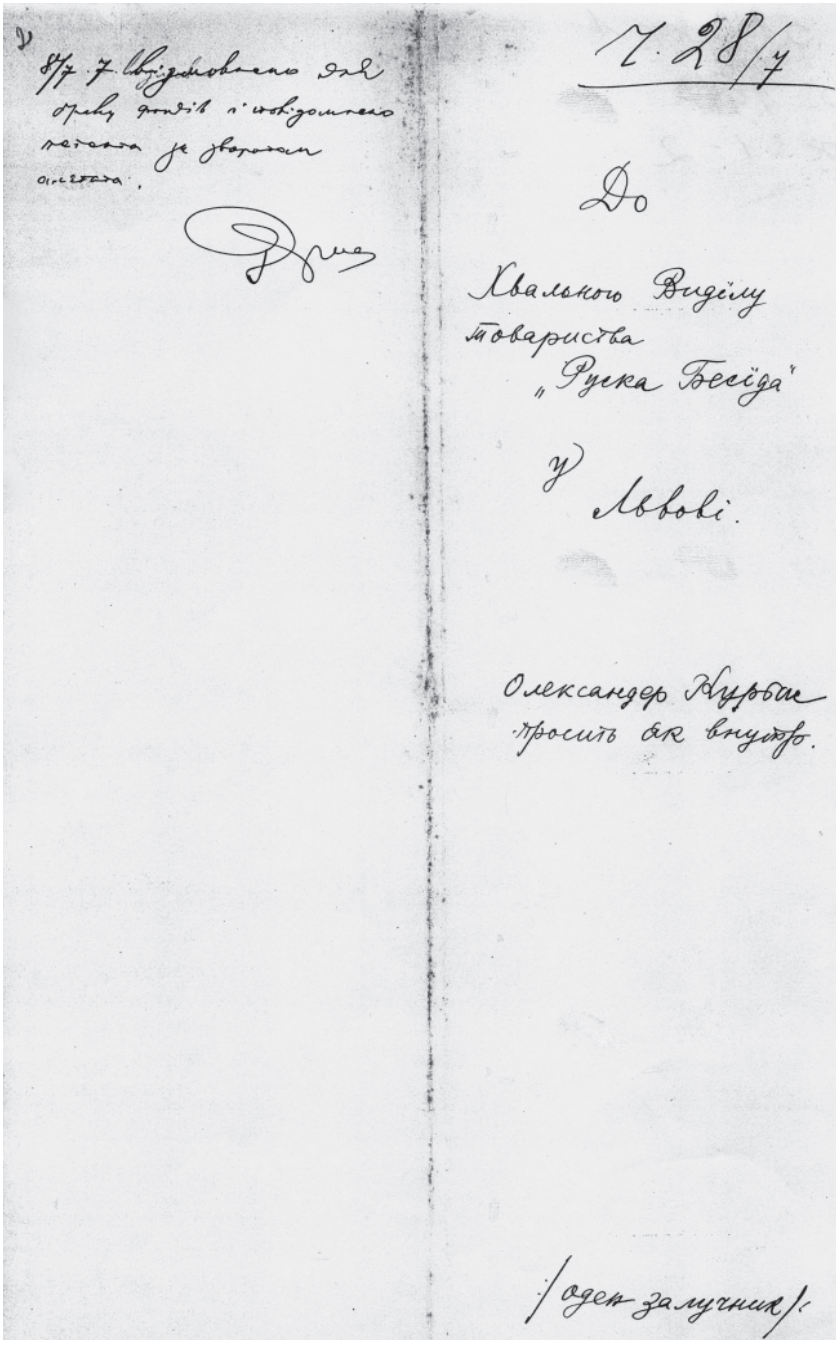
відь перед 7-мим цьвітня, тому, що в тім дни розїзджаємось на великодні ферії, і лист в гімназії легко може пропасти. Ще раз перепрашаєм за вїзливість, та дуже а дуже просимо о ласкаву відповідь.

З глубоким поважанням

Т. Водяний Ол. Курбас

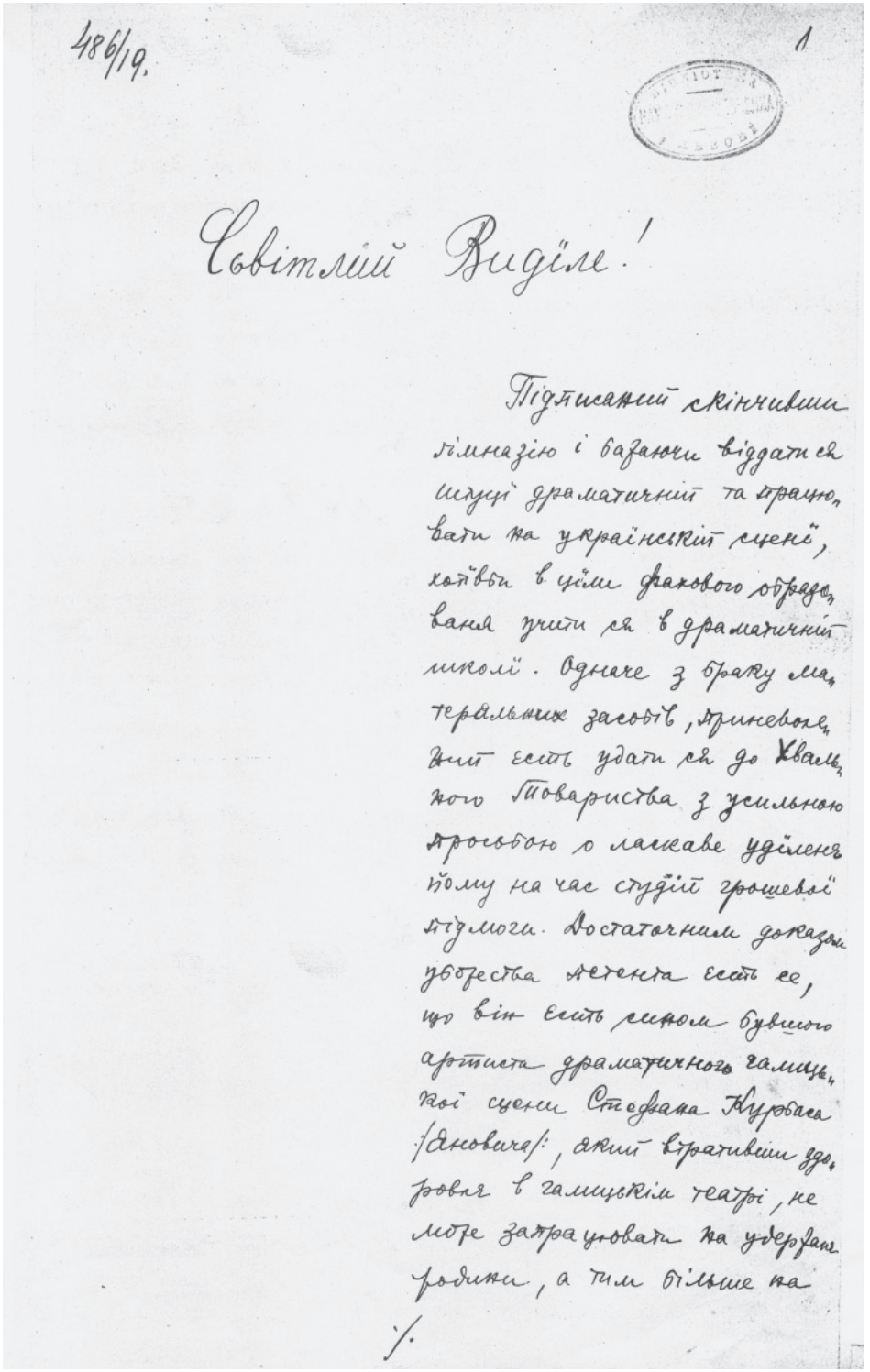
Адреса: Олександер Курбас
ученик VIII. кл. гімназ.
в Тернополи
II. (українська) гімназия.

Тернопіль дня 1/IV 1908.



Лист Леся Курбаса до виділу Товариства "Руська бесіда", 1907 р.
У лівому верхньому куті текст відмови, датований 8 липня 1907 р.
Друкується вперше. Центральний державний історичний архів України у Львові.
Фонд 514 (НТШ), оп. 1, од. зб. 164. – Арк. 1–3.

Богдан Козак. Два семестри Леся Курбаса у Віденському університеті (1907–1908) (С. 431–444)



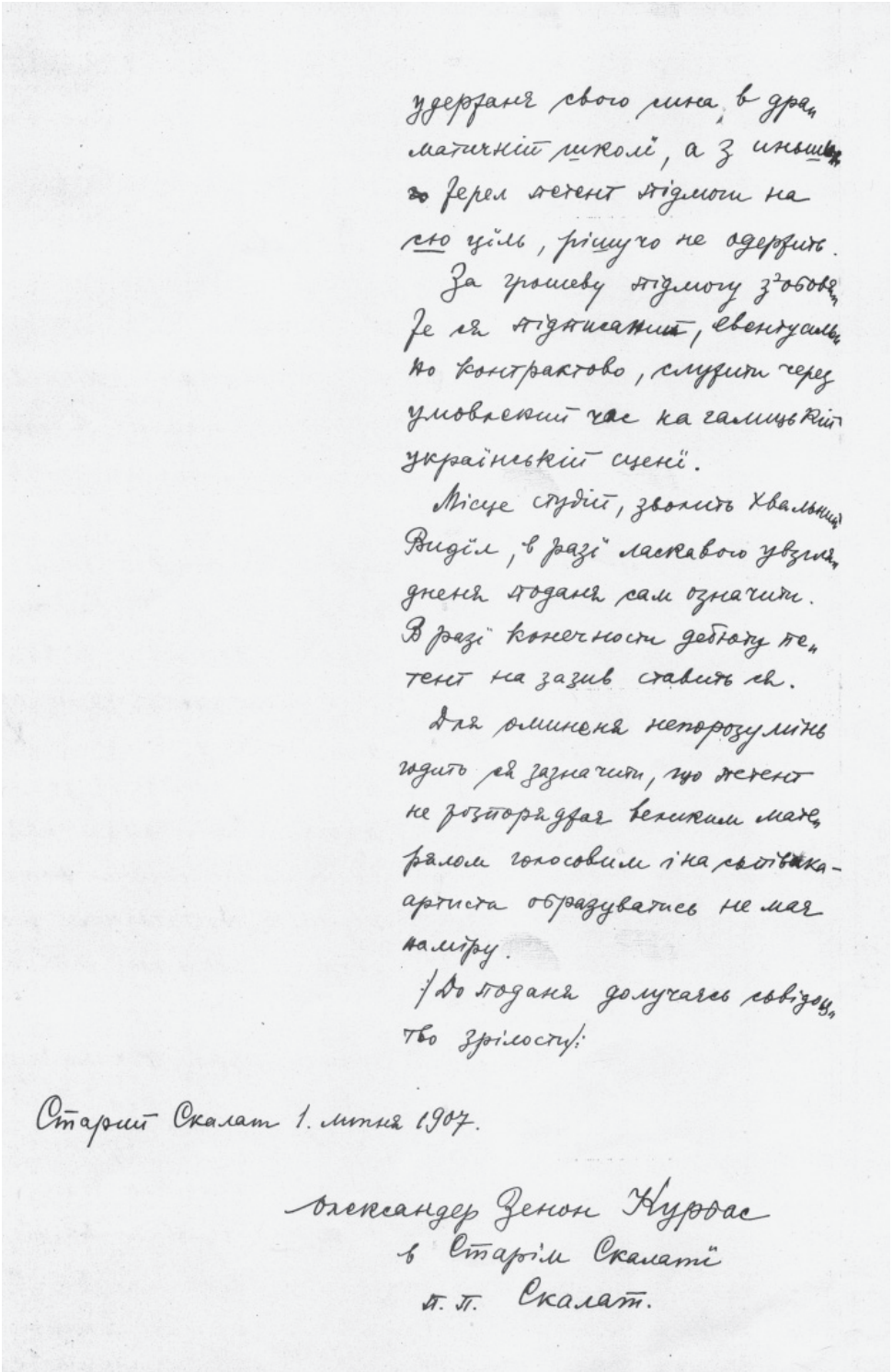
486/19.

1

Світлий Видїле!

Підписаний скінчивши гімназію і бажаючи віддати ся штуці драматичній та працювати на українській сценї, хотївби в цїли фахового образованя учити ся в драматичній школї. Одначе з браку матеріяльних засобів, приневолений єсть удати ся до Хвального Товариства з усильною просьбою о ласкаве удїленя йому на час студій грошевої підмоги. Достаточним доказом убожества петента єсть се, що він єсть сином бувшого артиста драматичного галицької сцени Стефана Курбаса /Яновича/:, який втративши здоровля в галицькім театрі, не може запрацювати на удержаня родини, а тим більше на

/.



удержаня свого сина, в драматичній школї, а з иньших жерел петент підмоги на сю цїль, рішучо не одержить.

За грошеву підмогу з'обовязує ся підписаний, евентуально контрактово, служити через умовлений час на галицькій українській сценї.

Місце студій, зволить Хвальний Видїл, в разї ласкавого увзглядненя поданя сам означити. В разї конечности дебюту петент на зазив ставить ся.

Для оминеня непорозумінь годить ся зазначити, що петент не розпоряджає великим матерялом голосовим і на співака-артиста образуватись не має наміру.

/До поданя долучаєсь сьвідоцтво зрілости/.

Старий Скалат 1. липня 1907.

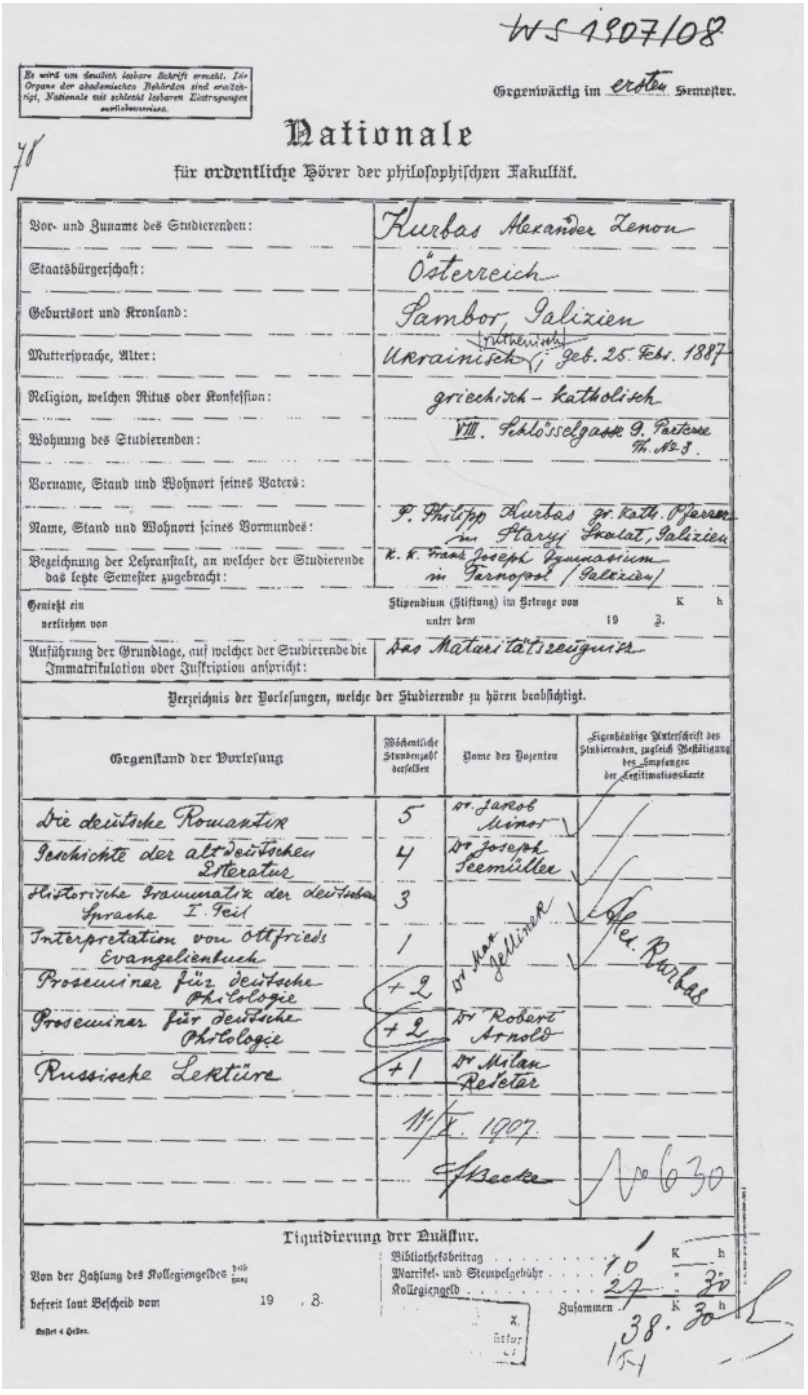
Олександер Зенон Курбас
в Старім Скалатї
п. п. Скалат.

Богдан Козак. Два семестри Леся Курбаса у Віденському університеті (1907–1908) (С. 431–444)



Лесь Курбас, 1908 р.

Богдан Козак. Два семестри Леся Курбаса у Віденському університеті (1907–1908) (С. 431–444)



WS 1907/08

Es wird um deutlich lesbare Schrift ersucht. Die Organe der akademischen Behörden sind ermächtigt, Nationale mit schlecht lesbaren Eintragungen zurückzuweisen.

Gegenwärtig im ersten Semester.

78

Nationale

für ordentliche Hörer der philosophischen Fakultät.

Vor- und Zuname des Studierenden:	Kurbas Alexander Zenon
Staatsbürgerschaft:	Österreich
Geburtsort und Kronland:	Sambor, Galizien
Muttersprache, Alter:	Ukrainisch (ruthenisch), geb. 25. Febr. 1887
Religion, welchen Ritus oder Konfession:	griechisch-katholisch
Wohnung des Studierenden:	VIII. Schlösselgasse 9. Parterre Th. No 3.
Vorname, Stand und Wohnort seines Vaters:	
Name, Stand und Wohnort seines Vormundes:	P. Philipp Kurbas gr. kath. Pfarrer in Staryj Skalat, Galizien
Bezeichnung der Lehranstalt, an welcher der Studierende das letzte Semester zugebracht:	K. K. Franz Joseph Gymnasium in Tarnopol (Galizien)
Genießt ein verliehen von	Stipendium (Stiftung) im Betrage von K h unter dem 19 Z.
Anführung der Grundlage, auf welcher der Studierende die Immatrikulation oder Inskription anspricht:	Das Maturitätszeugnis

Verzeichnis der Vorlesungen, welche der Studierende zu hören beabsichtigt.

Gegenstand der Vorlesung	Wöchentliche Stundenzahl derselben	Name des Dozenten	Eigenhändige Unterschrift des Studierenden, zugleich Bestätigung des Empfanges der Legitimationskarte
Die deutsche Romantik	5	Dr. Jakob Minor	
Geschichte der altdeutschen Literatur	4	Dr. Joseph Seemüller	
Historische Grammatik der deutschen Sprache I. Teil	3		
Interpretation von Ottfrieds Evangelienbuch	1	Dr. Max Jellinek	Alex. Kurbas
Proseminar für deutsche Philologie	+2		
Proseminar für deutsche Philologie	+2	Dr. Robert Arnold	
Russische Lektüre	+1	Dr. Milan Rešetar	
	11/X. 1907.		
		A. Becke	No 630

Liquidierung der Quästur.

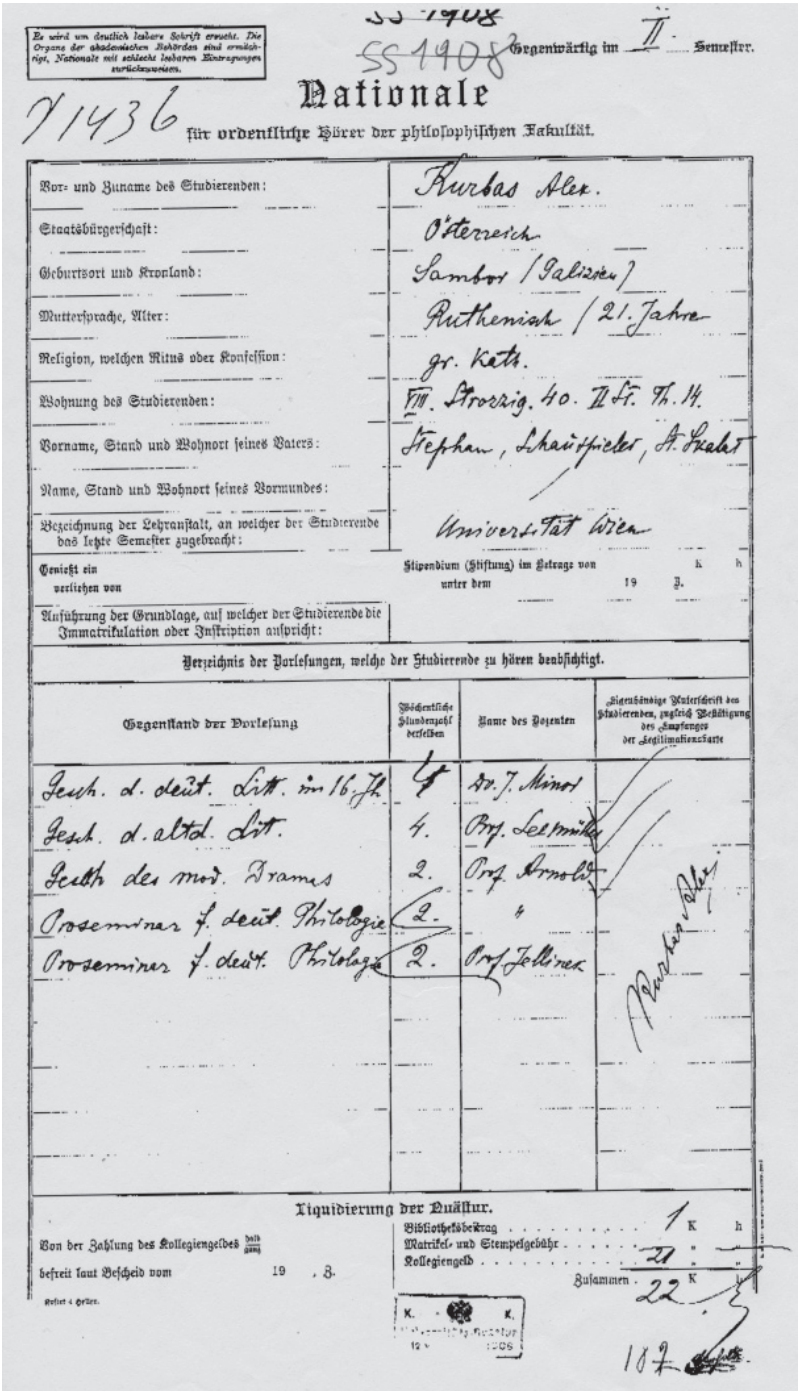
Von der Zahlung des Kollegiengeldes halb ganz befreit laut Bescheid vom 19 . 8.

Bibliotheksbeitrag . . . . . 1 K h
Matrikel- und Stempelgebühr . . . . . 10 „ „
Kollegiengeld . . . . . 27 „ 30
Zusammen . . . . . 38. 30 K h

Kostet 4 Heller.

Власноручний запис Леся Курбаса у “Книзі впису для потреб деканату Віденського університету на зимовий семестр 1907–1908 рр.” Друкується вперше. Архів Віденського університету.

Богдан Козак. Два семестри Леся Курбаса у Віденському університеті (1907–1908) (С. 431–444)



SS 1908

Es wird um deutlich lesbare Schrift ersucht. Die Organe der akademischen Behörden sind ermächtigt, Nationale mit schlecht lesbaren Eintragungen zurückzuweisen.

SS 1908 Gegenwärtig im II. Semester.

7 1436

Nationale

für ordentliche Hörer der philosophischen Fakultät.

Vor- und Zuname des Studierenden:	Kurbas Alex.
Staatsbürgerschaft:	Österreich
Geburtsort und Kronland:	Sambor (Galizien)
Muttersprache, Alter:	Ruthenisch / 21. Jahre
Religion, welchen Ritus oder Konfession:	gr. Kath.
Wohnung des Studierenden:	VIII. Strozzig. 40. II St. Th. 14.
Vorname, Stand und Wohnort seines Vaters:	Stephan, Schauspieler, St. Skalat
Name, Stand und Wohnort seines Vormundes:	
Bezeichnung der Lehranstalt, an welcher der Studierende das letzte Semester zugebracht:	Universität Wien
Genießt ein / verliehen von	Stipendium (Stiftung) im Betrage von K h unter dem 19 Z.
Anführung der Grundlage, auf welcher der Studierende die Immatrikulation oder Inskription anspricht:	

Verzeichnis der Vorlesungen, welche der Studierende zu hören beabsichtigt.

Gegenstand der Vorlesung	Wöchentliche Stundenzahl derselben	Name des Dozenten	Eigenhändige Unterschrift des Studierenden, zugleich Bestätigung des Empfanges der Legitimationskarte
Gesch. d. deut. Litt. im 16. Jh.	4	Dr. J. Minor	
Gesch. d. altd. Litt.	4.	Prof. Leesmüller	
Gesch. des mod. Dramas	2.	Prof. Arnold	
Proseminar f. deut. Philologie	2.	"	
Proseminar f. deut. Philologie	2.	Prof. Jellinek	

Kurbas Alex.

Liquidierung der Quästur.

Von der Zahlung des Kollegiengeldes halb/ganz befreit laut Bescheid vom 19 Z.

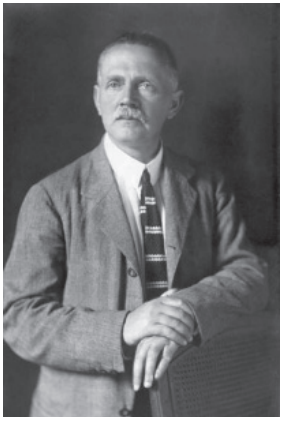
Bibliotheksbeitrag . . . . . 1 K h
Matrikel- und Stempelgebühr . . . . . 21 " "
Kollegiengeld . . . . . 21 " "
Zusammen . 22 K h

Kostet 4 Heller.

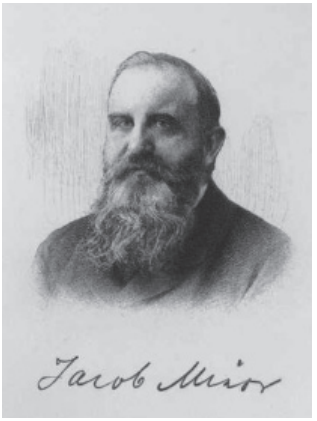
K. K. Universitäts-Quästur 12 1908

107

Власноручний запис Леся Курбаса у “Книзі впису для потреб деканату Віденського університету на літній семестр 1908 р.” Друкується вперше. Архів Віденського університету.



Роберт Арнольд (1832–1938).



Якоб Мінор (1855–1912).



Мілян Решетар (1860–1940).

Викладачі, лекції яких слухав Лесь Курбас у Віденському університеті.



Віденський університет.



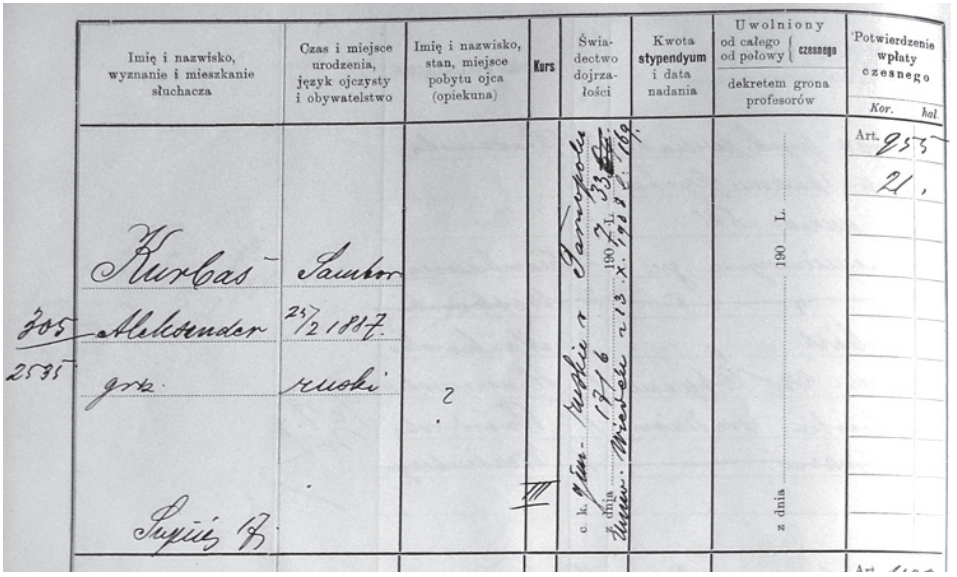
Йозеф Кайнц, 1896 р.



Йозеф Кайнц – Мефистофель у виставі "Фауст 2" Й. Ф. Ґете, 1907 р.



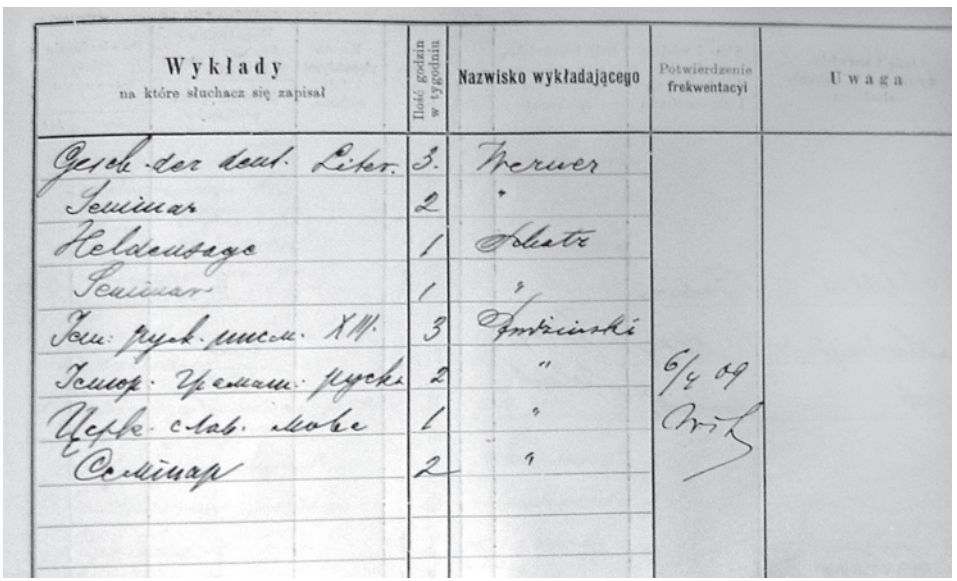
Бургтеатр. Відень, Австрія.



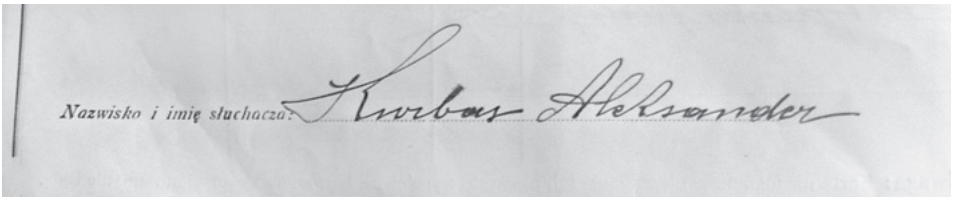
Imię i nazwisko, wyznanie i mieszkanie słuchacza	Czas i miejsce urodzenia, język ojczysty i obywatelstwo	Imię i nazwisko, stan, miejsce pobytu ojca (opiekuna)	Kurs	Świadectwo dojrzałości	Kwota stypendyum i data nadania	Uwolniony od całego / od połowy czesnego dekretem grona profesorów	Potwierdzenie wpłaty czesnego Kor. hal.
Kurbas Aleksander grz.	Sambor 25/2 1887 ruski	?	III	c. k. gimn. ruskie w Tarnopolu z dnia 17/6 1907 L. 33 Uniw. Wiedeń z 13. X. 1908 L. 169		z dnia 190 L.	Art. 955 21

305
2535

Supiń 17

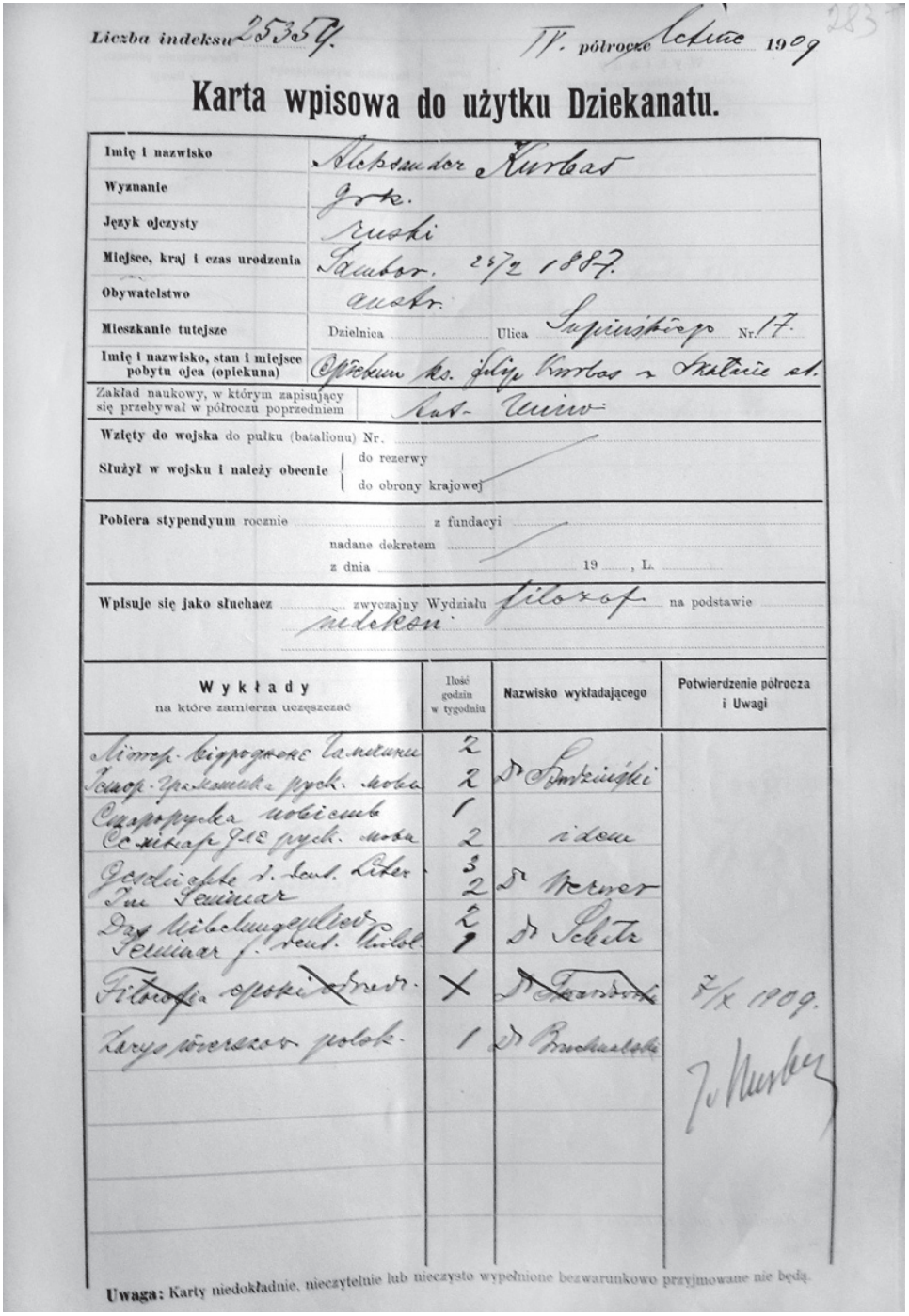


Wykłady na które słuchacz się zapisał	Ilość godzin w tygodniu	Nazwisko wykładającego	Potwierdzenie frekwentacyi	Uwaga
Gesch. der deut. Liter.	3.	Werner		
Seminar	2	"		
Heldensage	1	Schatz		
Seminar	1	"		
Іст. рус. писм. XIII.	3	Andrzejewski		
Істор. Грамат. руска	2	"	6/4 09	
Церк. слав. мова	1	"	[illegible]	
Семінар	2	"		



Nazwisko i imię słuchacza: Kurbas Aleksander

Власноручний запис Леся Курбаса у "Карті впису для потреб деканату Львівського університету на зимовий семестр 1908–1909 рр." Друкується вперше. Державний архів у Львівській області. – Фонд 26, оп. 15, спр. 619. – Арк. 115–116.



Liczba indeksu 25359. IV. półrocze letnie 1909 283

Karta wpisowa do użytku Dziekanatu.

Imię i nazwisko	Aleksander Kurbas
Wyznanie	Grk.
Język ojczysty	Ruski
Miejsce, kraj i czas urodzenia	Sambor. 23/2 1887.
Obywatelstwo	austr.
Mieszkanie tutejsze	Dzielnica ... Ulica Sapieżyńskiego Nr. 17.
Imię i nazwisko, stan i miejsce pobytu ojca (opiekuna)	Opiekun ks. Filip Kurbas w Stalicie st.
Zakład naukowy, w którym zapisujący się przebywał w półroczu poprzedniem	Kat. Univ.
Wzięty do wojska do pułku (batalionu) Nr.	
Służył w wojsku i należy obecnie	do rezerwy / do obrony krajowej
Pobiera stypendyum rocznie ... z fundacyi ... nadane dekretem ... z dnia ... 19 ..., L.	
Wpisuje się jako słuchacz ... zwyczajny Wydziału filozof. na podstawie indekson	

Wykłady na które zamierza uczęszczać	Ilość godzin w tygodniu	Nazwisko wykładającego	Potwierdzenie półrocza i Uwagi
Niemcz. historyczne do nowszych	2		
Seminar. Ćwiczenia z języka ruskiego	2	D. Simkiński	
Gramatyka ruska	1		
Ćwiczenia z języka ruskiego	2	Sidon	
Dzieje literatury ruskiej Lekcya	3	D. Krzyżanowski	
Seminar	2		
Dzieje literatury polskiej Lekcya	2	D. Schatz	
Seminar	1		
Filozofia ~~współczesna~~	X	D. Twardowski	5/X 1909.
Zarys historyi literatury polskiej	1	D. Brückner	

Uwaga: Karty niedokładnie, nieczytelnie lub nieczysto wypełnione bezwarunkowo przyjmowane nie będą.

Власноручний запис Леся Курбаса у "Карті впису для потреб деканату Львівського університету на літній семестр 1909 р." Друкується вперше.
Державний архів у Львівській області. – Фонд 26, оп. 15, спр. 619. – Арк. 115–116.



Кирило Студинський (1868–1941)



Вільгельм Брухнальський (1859–1938)



Станіслав Вітковський (1866–1950)

Викладачі, лекції яких слухав Лесь Курбас у Львівському університеті.



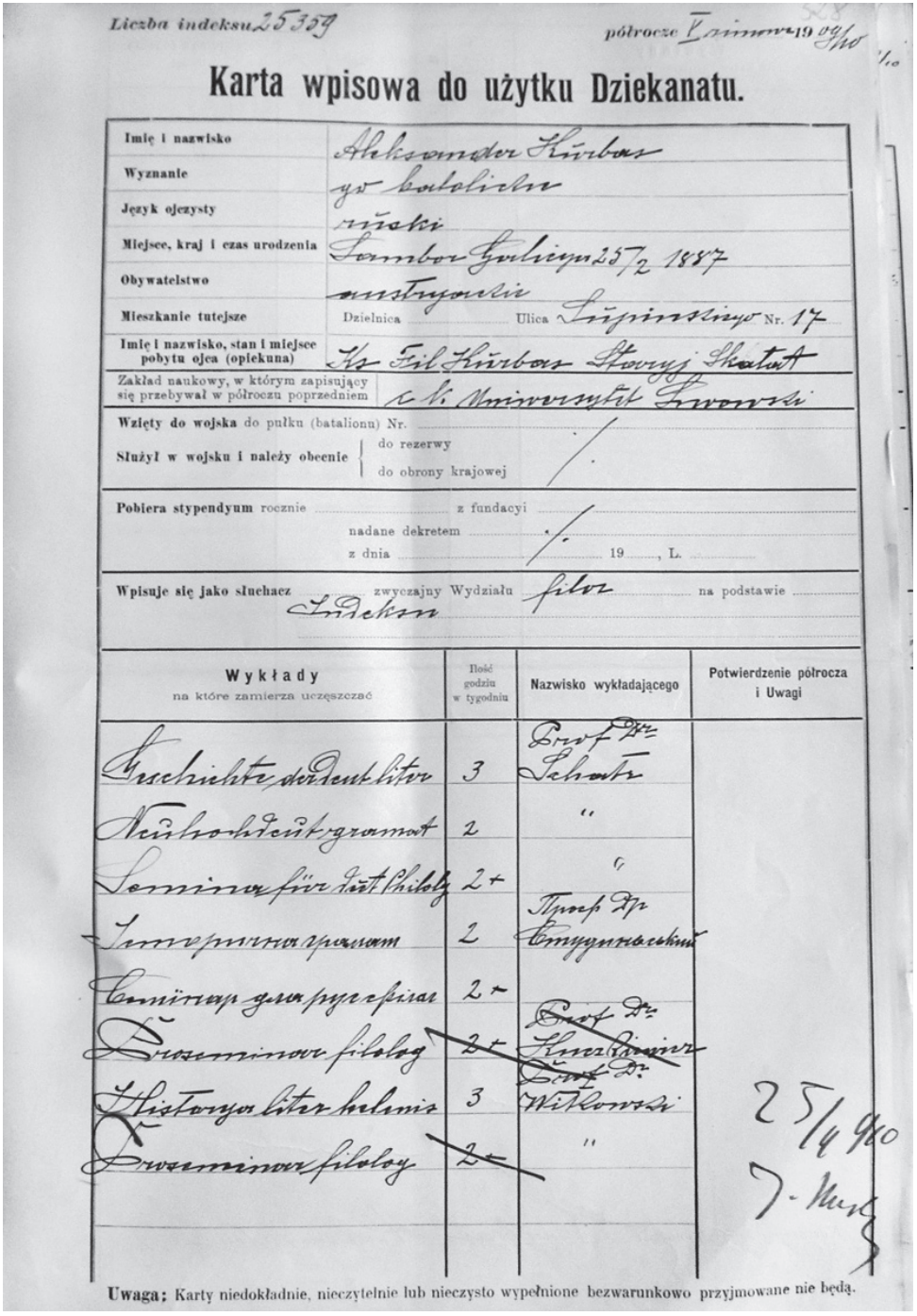


Едвард Порембовіч (1862–1937)

Львівський університет. Нині корпус Університету на вул. Грушевського, 4.



Світлина учасників студентського з'їзду 1909 р. під час екскурсії в Карпати та автограф Леся Курбаса (виділено вгорі) з Пропам'ятної книги Теофілія Кисілевського, управителя народної школи в Жаб'є-Ільці (тепер Верховина, присілок Ільці). (З архіву Романа Біля, актора Національного театру ім. М. Заньковецької).



Liczba indeksu 25359 półrocze V zimowe 1909/10

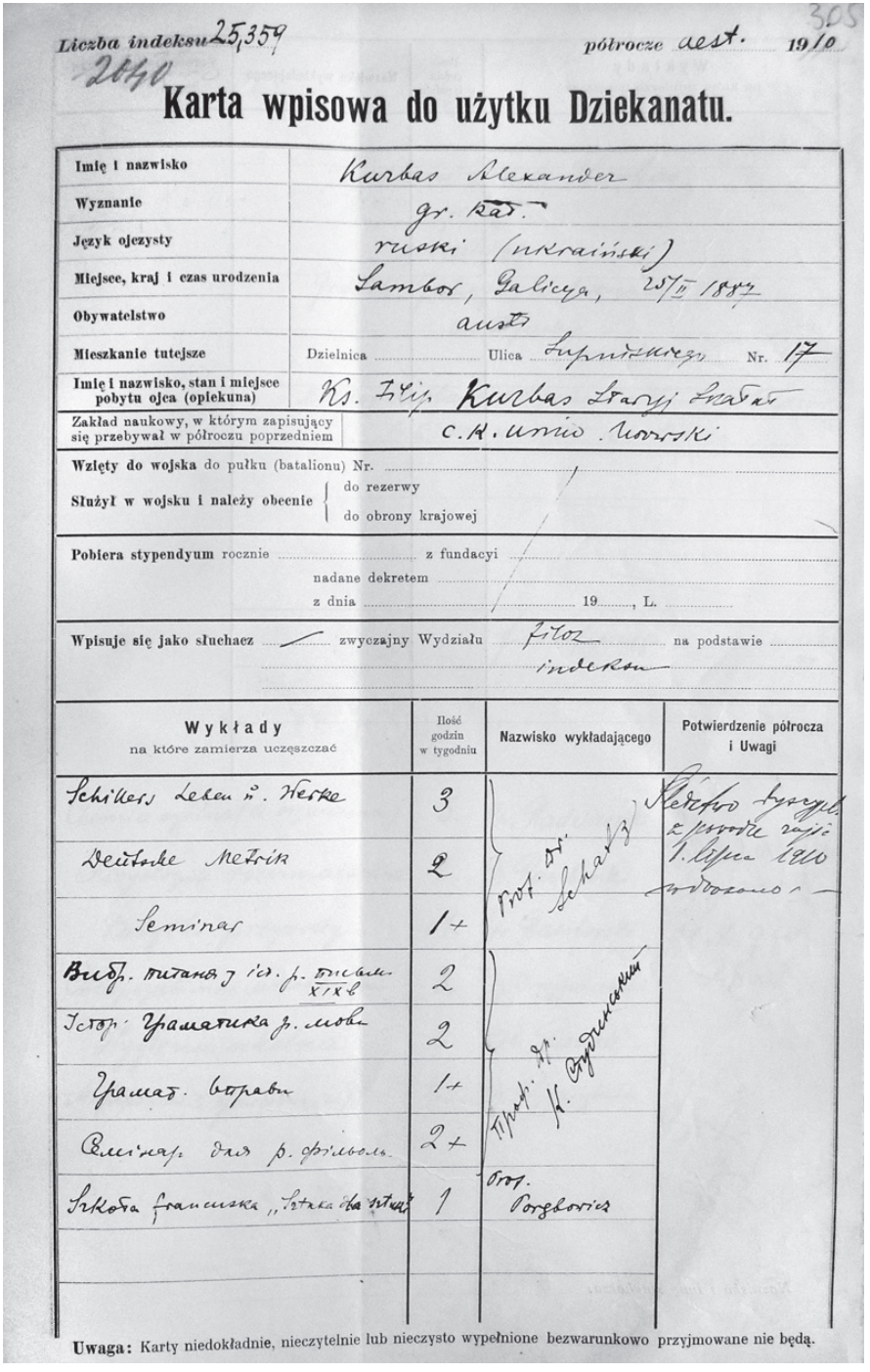
Karta wpisowa do użytku Dziekanatu.

Imię i nazwisko	Aleksander Kurbas
Wyznanie	rz. katolicki
Język ojczysty	polski
Miejsce, kraj i czas urodzenia	Sambor Galicya 25/2 1887
Obywatelstwo	austryacki
Mieszkanie tutejsze	Dzielnica ... Ulica Krzywczyce Nr. 17
Imię i nazwisko, stan i miejsce pobytu ojca (opiekuna)	ks. Emil Kurbas Stanowy Skarbowy
Zakład naukowy, w którym zapisujący się przebywał w półroczu poprzedniem	c. k. Uniwersytet Lwowski
Wzięty do wojska do pułku (batalionu) Nr.	
Służył w wojsku i należy obecnie	do rezerwy / do obrony krajowej
Pobiera stypendyum rocznie ... z fundacyi ... nadane dekretem ... z dnia ... 19..., L. ...	/
Wpisuje się jako słuchacz zwyczajny Wydziału filoz. na podstawie Indeksu	

Wykłady na które zamierza uczęszczać	Ilość godzin w tygodniu	Nazwisko wykładającego	Potwierdzenie półrocza i Uwagi
Geschichte der deutschen Litter.	3	Prof. Dr. Schatz	
Neuhochdeutsch Grammat.	2	"	
Seminar für deutsch. Philolog.	2+	"	
Seminar für Grammatik	2	Prof. Dr. Tymieniecki	
Seminar für Litteratur	2+	Prof. Dr.	
Proseminar filolog.	2+	~~Prof. Dr. Kurz Seminar~~	
Historya litter. polska	3	Prof. Dr. Wilkowski	25/4 910
Proseminar filolog.	~~2+~~	"	J. Mus

Uwaga; Karty niedokładnie, nieczytelnie lub nieczysto wypełnione bezwarunkowo przyjmowane nie będą.

Власноручний запис Леся Курбаса у "Карті впису для потреб деканату Львівського університету на зимовий семестр 1909–1910 рр." Друкується вперше. Державний архів у Львівській області. – Фонд 26, оп. 15, спр. 619. – Арк. 115–116.



Liczba indeksu 25,359 — półrocze zest. 1910

2640

305

Karta wpisowa do użytku Dziekanatu.

Imię i nazwisko	Kurbas Alexander
Wyznanie	gr. kat.
Język ojczysty	ruski (ukraiński)
Miejsce, kraj i czas urodzenia	Sambor, Galicya, 25/II 1887
Obywatelstwo	austr
Mieszkanie tutejsze	Dzielnica ..... Ulica Lupinskiego Nr. 17
Imię i nazwisko, stan i miejsce pobytu ojca (opiekuna)	Ks. Tyt. Kurbas Starszy Radca
Zakład naukowy, w którym zapisujący się przebywał w półroczu poprzedniem	C.K. Wyższe Naukowe

Wzięty do wojska do pułku (batalionu) Nr. .....

Służył w wojsku i należy obecnie { do rezerwy / do obrony krajowej

Pobiera stypendyum rocznie ..... z fundacyi .....
nadane dekretem .....
z dnia ..... 19..., L. .....

Wpisuje się jako słuchacz — zwyczajny Wydziału filoz. na podstawie indeksu

Wykłady na które zamierza uczęszczać	Ilość godzin w tygodniu	Nazwisko wykładającego	Potwierdzenie półrocza i Uwagi
Schillers Leben u. Werke	3	prof. dr. Schatz	Niniejszy wyciąg z prawdą zgadza się. 1. lipca 1910 odebrano
Deutsche Metrik	2		
Seminar	1+		
Wybr. pisania z ist. j. pol. [illegible] XIX w	2	Thpdr. dr. K. Wojciechowski	
Istor. Gramatyka j. mowy	2		
Gramat. porawn	1+		
Ćwiczen. dla p. filologów	2+		
Szkoła francuska „Szkoła dla sztuki"	1	prof. Borgbowicz	

Uwaga: Karty niedokładnie, nieczytelnie lub nieczysto wypełnione bezwarunkowo przyjmowane nie będą.

Власноручний запис Леся Курбаса у "Карті впису для потреб деканату Львівського університету на літній семестр 1910 р." Друкується вперше.
Державний архів у Львівській області. – Фонд 26, оп. 15, спр. 619. – Арк. 115–116.

Листи Леся Курбаса до Гната Хоткевича. – Вступна замітка,
підготування до друку та коментарі **Ростислава Пилипчука** (С. 463–474)



Гнат Хоткевич. (З архіву Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника).

Листи Леся Курбаса до Гната Хоткевича. – Вступна замітка,
підготування до друку та коментарі **Ростислава Пилипчука** (С. 463–474)



Трупа "Гуцульського театру".
У 2-му ряді другий зліва Олекса Ремез (режисер, адміністратор)
та четвертий зліва – Гнат Хоткевич (директор), 1911 р.
(З архіву Львівської національної наукової
бібліотеки України імені В. Стефаника).

Листи Леся Курбаса до Катерини Лучицької. – Вступна замітка, підготування до друку та коментарі **Ростислава Пилипчука** (С. 475–485)



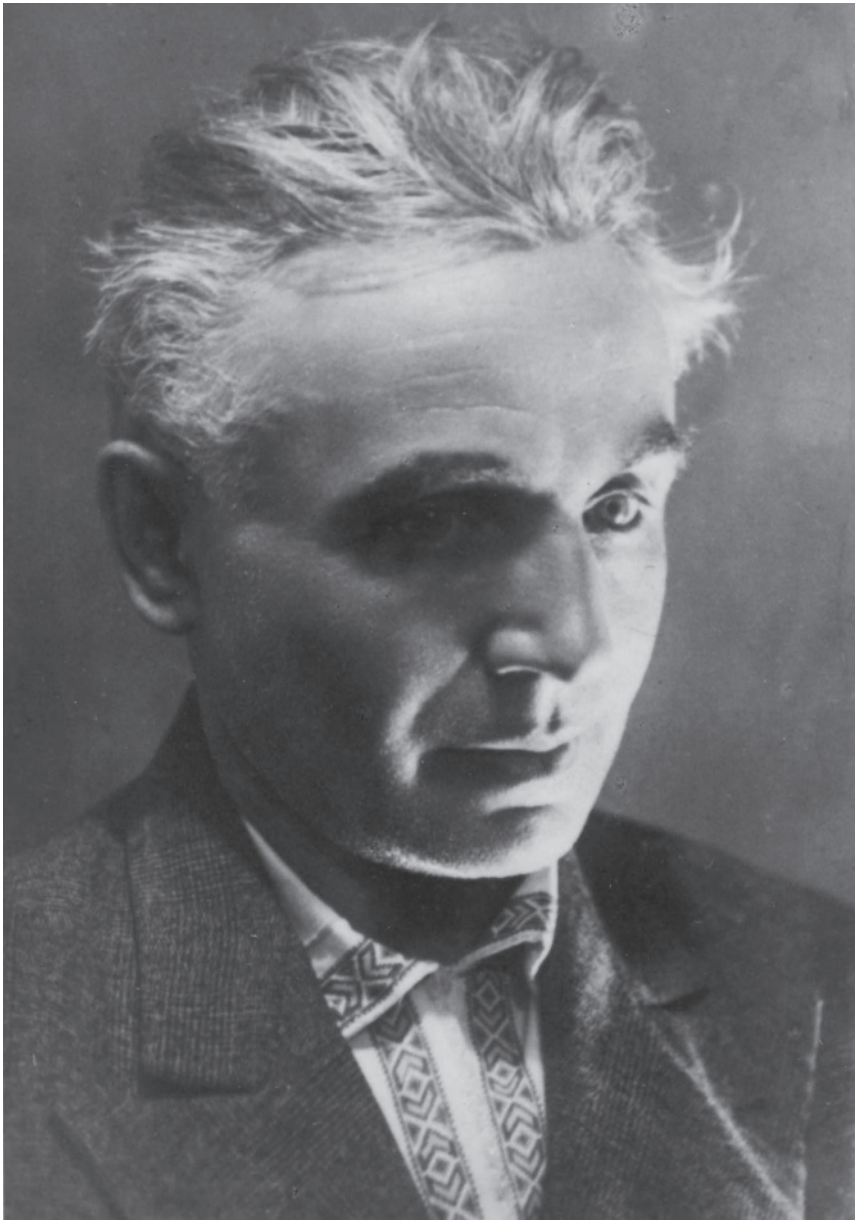
Катерина Лучицька – Аза у виставі "Циганка Аза" М. Старицького. Друкується вперше. (З архіву ДМТМКУ).

Листи Леся Курбаса до Катерини Лучицької. – Вступна замітка,
підготування до друку та коментарі **Ростислава Пилипчука** (С. 475–485)



Катерина Лучицька – Катерина у виставі
“Катерина” за Т. Шевченком, 1909–1910 рр.
Друкується вперше. (З архіву ДМТМКУ).

Лесь Курбас: “…Я сприйняв це мовчки…” – Вступна замітка, підготування до друку та коментарі **Тетяни Кіктєвої, Анатолія Стародуба** (С. 536–586)



Лесь Курбас, 1933 р. Друкується вперше.
(З архіву Українського музею в Нью-Йорку).

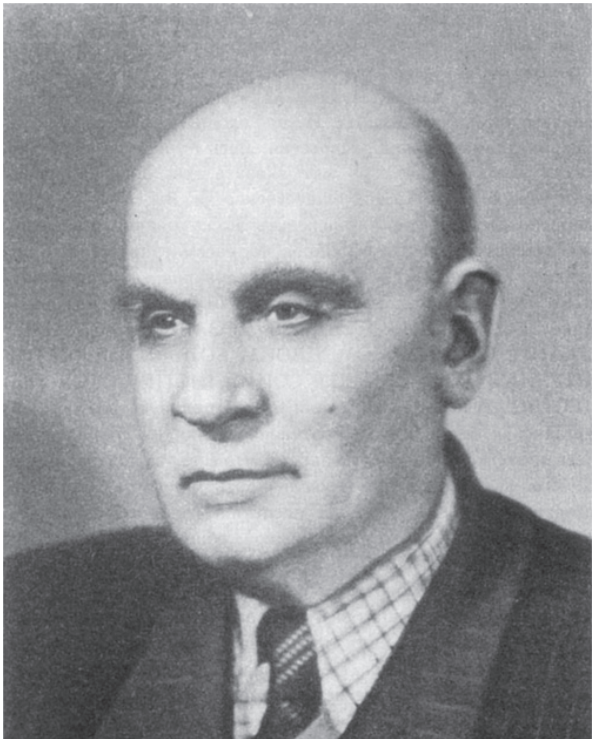
Лесь Курбас: “…Я сприйняв це мовчки…” – Вступна замітка, підготування до друку та коментарі **Тетяни Кіктєвої, Анатолія Стародуба** (С. 536–586)



Борис Балабан



Роман Черкашин



Іван Мар’яненко

Трагічна доля митця. Справа № 3168. – Вступна замітка, підготування до друку і коментарі **Миколи Лабінського** та **Миколи Шудрі** (С. 587–630)

Лесь Курбас. Москва, Луб'янка, Внутрішня тюрма, 28 грудня 1933 р.



Ордер на арешт Леся Курбаса в Москві 26 грудня, 1933 р.



Об'единенное Государственное Политическое Управление

ОРДЕР № 14101

Декабря 26 дня 1933 г.

Выдан сотруднику Оперативного Отдела О. Г. П. У.

тов. Зелинскому.

на производство Арест

Курбас Александр Степанович

по адресу: В Ком-ре О.Г.П.У.

ПРИМЕЧАНИЕ. Все должностные лица и граждане обязаны оказывать лицу, на имя которого выписан ордер, полное содействие для успешного выполнения.

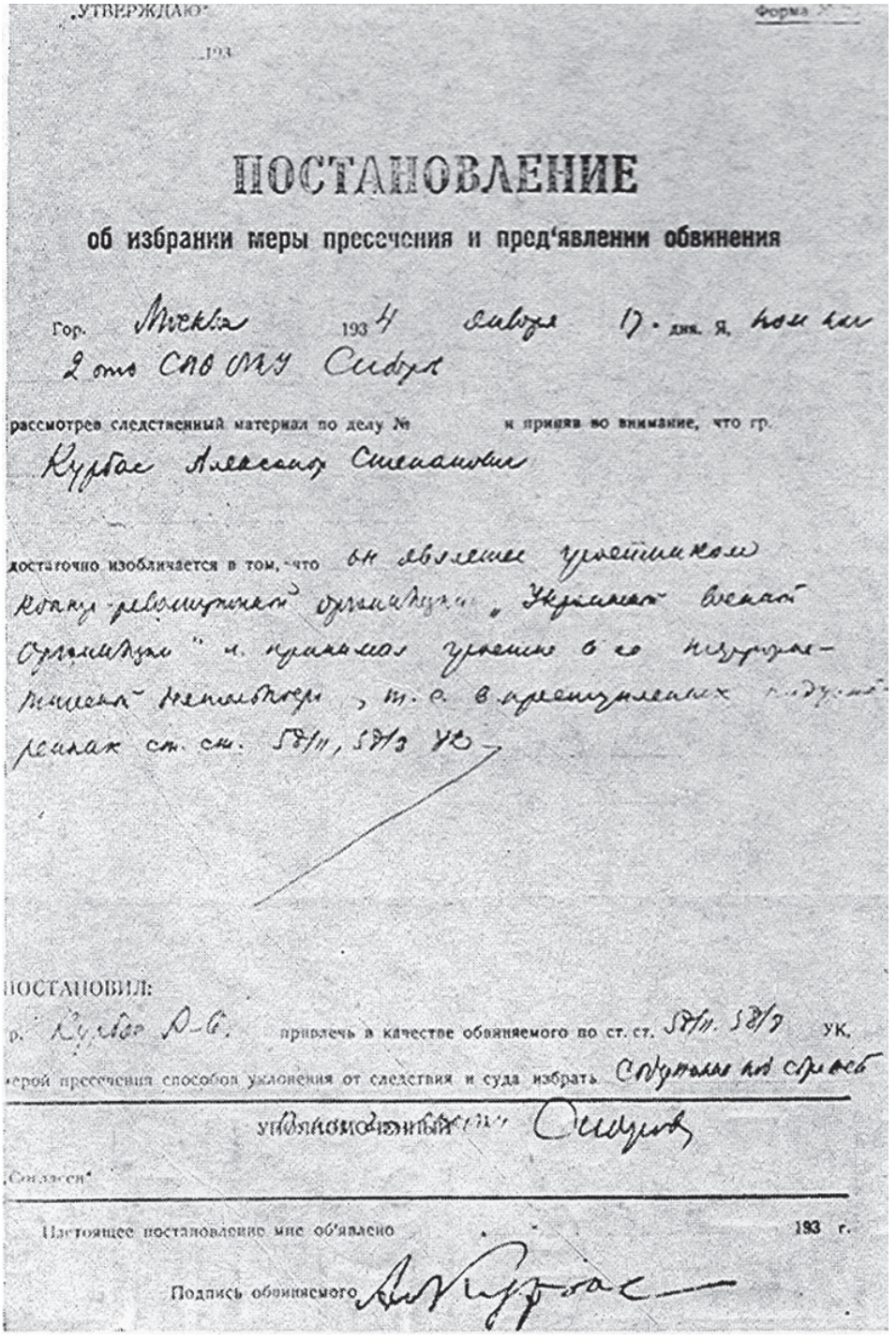
Место для печати

Зам. Председателя О. Г. П. У.

Начальник Оперативного Отдела

справка 305

Трагічна доля митця. Справа № 3168. – Вступна замітка, підготування до друку і коментарі **Миколи Лабінського** та **Миколи Шудрі** (С. 587–630)



„УТВЕРЖДАЮ"

193

Форма №

ПОСТАНОВЛЕНИЕ

об избрании меры пресечения и пред'явлении обвинения

Гор. Москва 1934 января 17 дня. Я, пом. нач. 2 отд. СПО ОГПУ Сидоров

рассмотрев следственный материал по делу № и приняв во внимание, что гр. Курбас Александр Степанович

достаточно изобличается в том, что он является участником контр-революционной организации „Украинской военной организации" и принимал участие в ее террористической деятельности, т. е. в преступлениях подразделениях ст. ст. 58/11, 58/8 УК

ПОСТАНОВИЛ:

гр. Курбас А. С. привлечь в качестве обвиняемого по ст. ст. 58/11, 58/8 УК,

мерой пресечения способов уклонения от следствия и суда избрать содержание под стражей

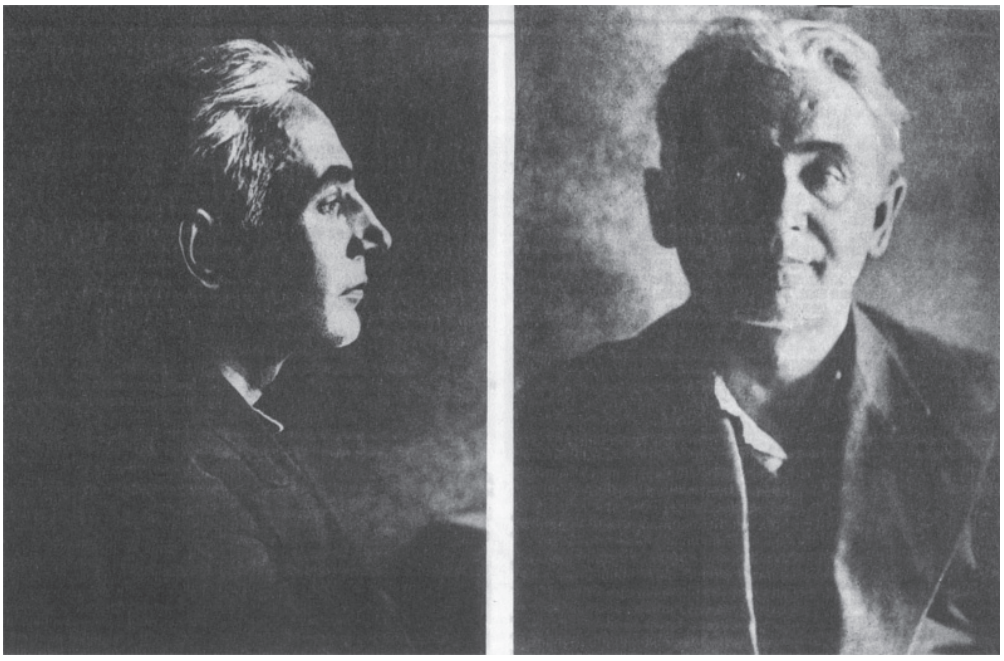
УПОЛНОМОЧЕННЫЙ Сидоров

„Согласен"

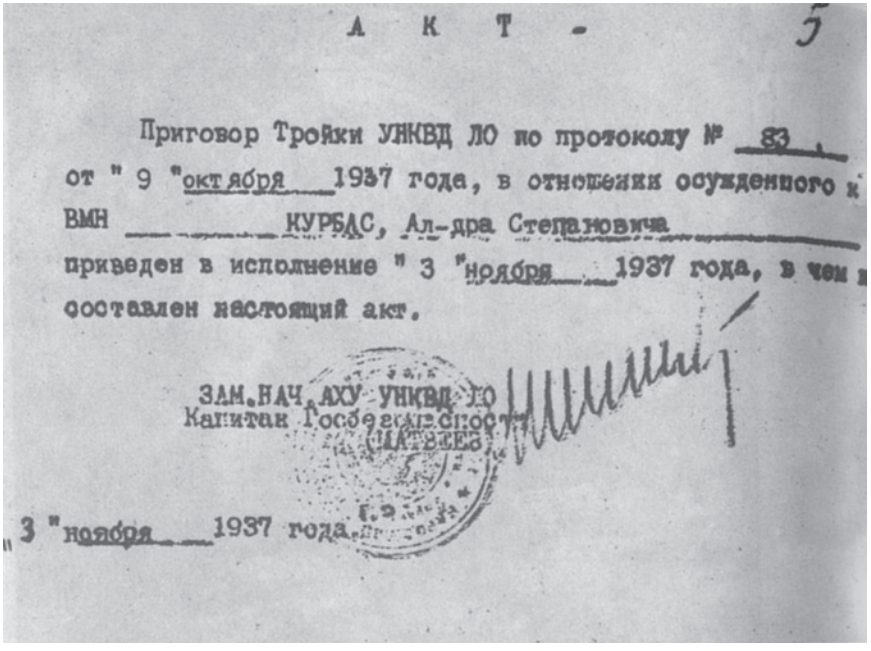
Настоящее постановление мне об'явлено 193 г.

Подпись обвиняемого А. Курбас

Документ про звинувачення Леся Курбаса у приналежності до так званої Української військової організації (УВО).



Останні передсмертні світлини Леся Курбаса.



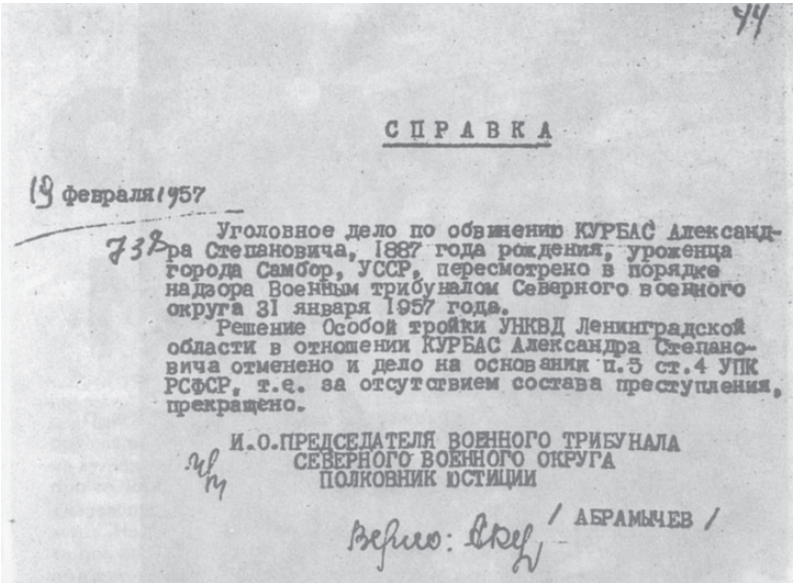
А К Т - 5

Приговор Тройки УНКВД ЛО по протоколу № 83
от " 9 "октября 1937 года, в отношении осужденного к
ВМН КУРБАС, Ал-дра Степановича
приведен в исполнение " 3 "ноября 1937 года, в чем
составлен настоящий акт.

ЗАМ.НАЧ.АХУ УНКВД ЛО
Капитан Госбезопасности
(ЧАРЕЕВ)

" 3 "ноября 1937 года.

Акт про виконання вироку – розстрілу Леся Курбаса.
Урочище Сандармох (Карелія), 3 листопада 1937 р.



СПРАВКА

19 февраля 1957

738

Уголовное дело по обвинению КУРБАС Александра Степановича, 1887 года рождения, уроженца города Самбор, УССР, пересмотрено в порядке надзора Военным трибуналом Северного военного округа 31 января 1957 года.

Решение Особой тройки УНКВД Ленинградской области в отношении КУРБАС Александра Степановича отменено и дело на основании п.5 ст.4 УПК РСФСР, т.е. за отсутствием состава преступления, прекращено.

И.О.ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ВОЕННОГО ТРИБУНАЛА
СЕВЕРНОГО ВОЕННОГО ОКРУГА
ПОЛКОВНИК ЮСТИЦИИ

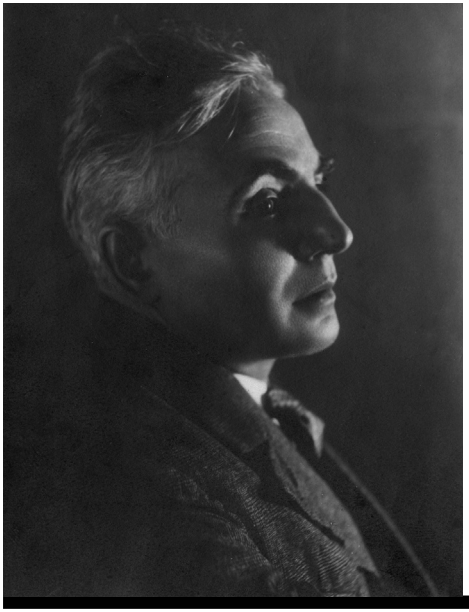
/ АБРАМЫЧЕВ /

Верно:

Довідка про реабілітацію Леся Курбаса від 19 лютого 1957 р.



Хрест на місці розстрілу 1111 жертв сталінського тоталітарного режиму. Урочище Сандармох (Карелія). Скульптор – Назар Білик, художник – Микола Малишко.



РОЗДІЛ VI

Лесь КУРБАС:
творчість
у світлинах

ЛЕСЬ КУРБАС:
Львів – Тернопіль
(1909 –1916)



Будинок, де містолось товариство "Сокіл", на сцені якого в аматорській виставі "Псотник" Коцебу у ролі Каміла дебютував Л. Курбас 1909 р. Львів, вул. Руська, 20.



Меморіальна дошка відкрита до 100-річчя від дня народження Л. Курбаса 1987 р. Львів, вул. Руська, 20.



Пам'ятна дошка на честь товариства "Сокіл-батько".

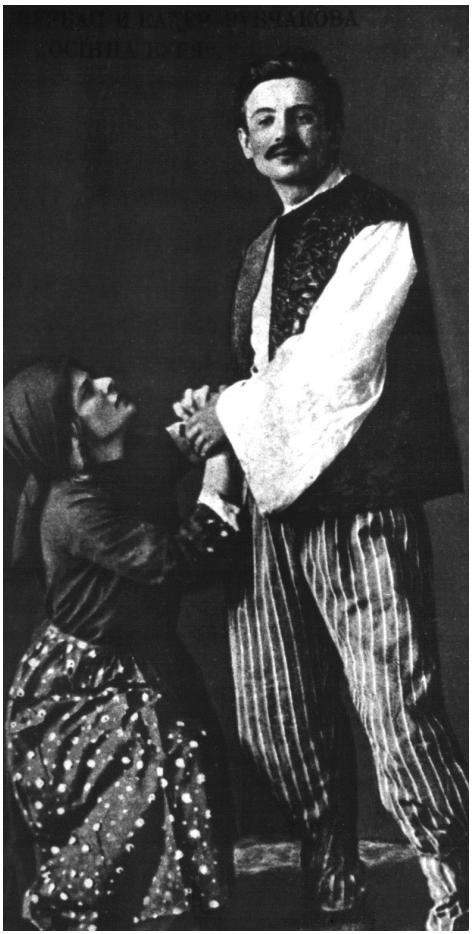


Будинок єврейського товариства Яд Харузім, на сцені якого 1909 р. відбувся режисерський дебют Л. Курбаса з виставою "Жиди" Чирікова. Львів, вул. Бернштайна, 7 (тепер Шолом-Алейхема, 17).



Приміщення польського товариства "Ґвязда". Л. Курбас виступав тут у складі трупи Руського народного театру товариства "Руська бесіда". Львів, вул. Францішканська, 7 (тепер Короленка).





К. Рубчакова – Олена, Л. Курбас – Іван у виставі "Осіння буря" І. Войновича. Режисер – С. Чарнецький. Театр товариства "Руська бесіда", 1914 р.



Л. Курбас – гетьман Дорошенко у виставі "Сонце руїни" В. Пачовського. Режисер – С. Чарнецький. Театр товариства "Руська бесіда", 1914 р.



Трупа "Тернопільські театральні вечори". Лесь Курбас – четвертий зліва у другому ряді, 1916 р.


ТАРНОПОЛЬСКІЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВЕЧЕРА

ВЪ ЗАЛѢ МѢЩАНСКАГО БРАТСТВА

Въ вторникъ 9 февраля 1916 г.

ПОВѢСА

Начало въ 7 час. вечера — конецъ въ 10½ ночи.

Тернопільскі театральні вечері

Дня 9 лютого с. р. в сали Міщанського Братства

ШИБЕНИК

Дієві особи:

Симфонический оркестръ.

Початок о год. 7 вечером, конець о 10 в ночи.

TARNOPOLSKIE TEATRALNE WIECZORY

We wtorek dnia 22. lutego 1916 w sali „Mieszczańskiego Bractwa"

URWIS 2

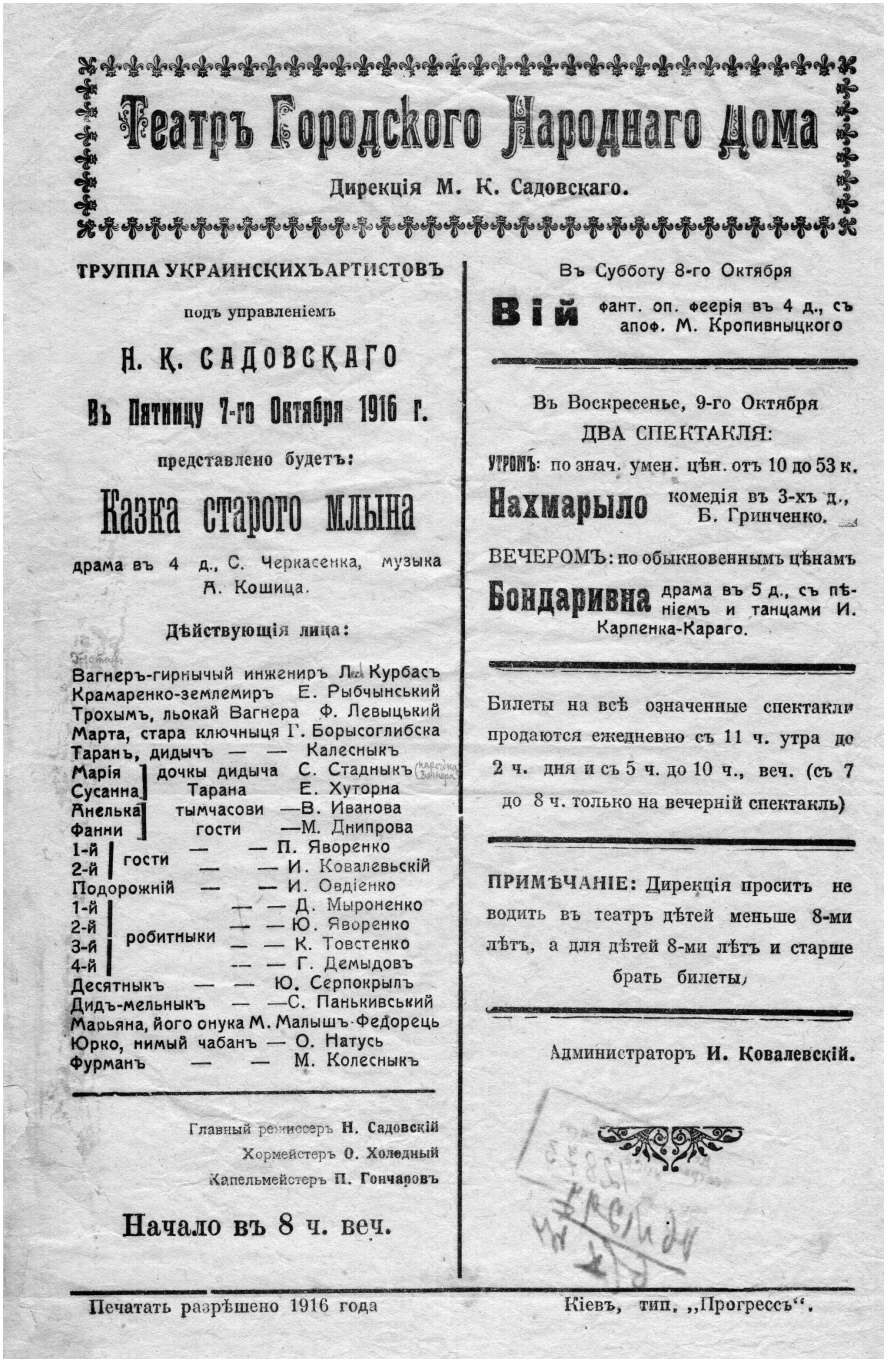
Początek o godzinie 7 wieczór — koniec o g. 10½ w nocy.

Афіша театру "Тернопільські театральні вечори".
(З архіву Національного музею імені Андрея Шептицького, фонд графіки).

ЛЕСЬ КУРБАС:
Київ – Умань – Біла Церква
(1916 –1922)



Лесь Курбас, 1918 р. (З архіву ДМТМКУ).



Театръ Городского Народнаго Дома

Дирекція М. К. Садовскаго.

ТРУППА УКРАИНСКИХЪ АРТИСТОВЪ

подъ управленіемъ

Н. К. САДОВСКАГО

Въ Пятницу 7-го Октября 1916 г.

представлено будетъ:

Казка старого млына

драма въ 4 д., С. Черкасенка, музыка А. Кошица.

Дѣйствующія лица:

Вагнеръ-гирнычый инженеръ		Л. Курбасъ
Крамаренко-землемиръ		Е. Рыбчынський
Трохымъ, льокай Вагнера		Ф. Левыцький
Марта, стара ключныця		Г. Борысоглибска
Таранъ, дидычъ	—	— Калесныкъ
Марія, Сусанна, Анелька, Фанни	дочкы дидыча Тарана тымчасови гости	С. Стадныкъ, Е. Хуторна, —В. Иванова, —М. Днипрова
1-й, 2-й гости	—	— П. Яворенко, — И. Ковалевьскій
Подорожній	—	— И. Овдіенко
1-й, 2-й, 3-й, 4-й робитныки	—	— Д. Мыроненко, — Ю. Яворенко, — К. Товстенко, — Г. Демыдовъ
Десятныкъ	—	— Ю. Серпокрылъ
Дидъ-мельныкъ	—	—С. Панькивський
Марьяна, його онука		М. Малышъ-Федорець
Юрко, нимый чабанъ	—	— О. Натусь
Фурманъ	—	— М. Колесныкъ

Главный режиссеръ **Н. Садовскій**

Хормейстеръ **О. Холодный**

Капельмейстеръ **П. Гончаровъ**

Начало въ 8 ч. веч.

Въ Субботу 8-го Октября

Вій фант. оп. феерія въ 4 д., съ апоф. М. Кропивныцкого

Въ Воскресенье, 9-го Октября

ДВА СПЕКТАКЛЯ:

УТРОМЪ: по знач. умен. цѣн. отъ 10 до 53 к.

Нахмарыло комедія въ 3-хъ д., Б. Гринченко.

ВЕЧЕРОМЪ: по обыкновеннымъ цѣнамъ

Бондаривна драма въ 5 д., съ пѣніемъ и танцами И. Карпенка-Карого.

Билеты на всѣ означенные спектакли продаются ежедневно съ 11 ч. утра до 2 ч. дня и съ 5 ч. до 10 ч., веч. (съ 7 до 8 ч. только на вечерній спектакль)

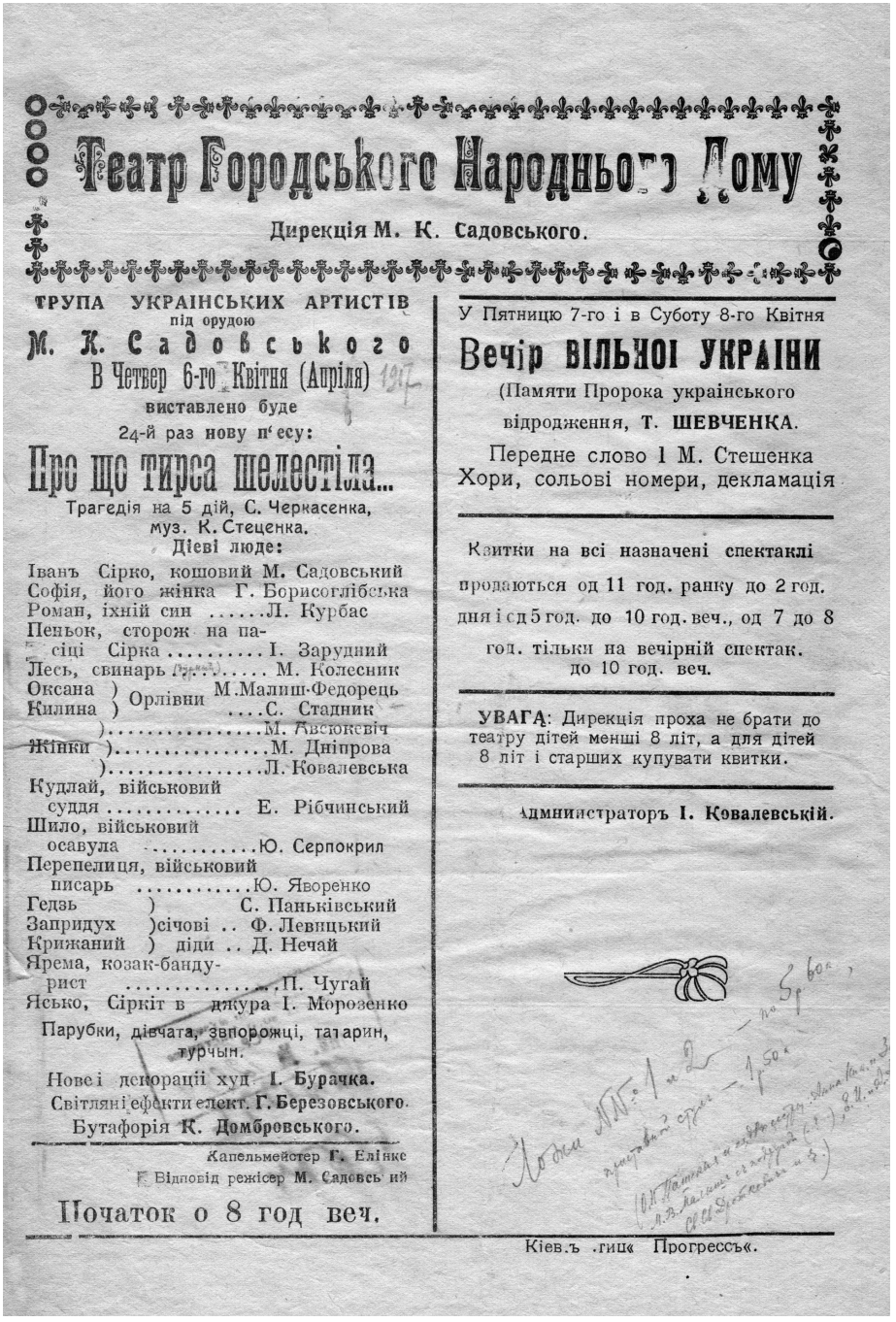
ПРИМѢЧАНІЕ: Дирекція проситъ не водить въ театръ дѣтей меньше 8-ми лѣтъ, а для дѣтей 8-ми лѣтъ и старше брать билеты.

Администраторъ **И. Ковалевскій.**

Печатать разрѣшено 1916 года

Кіевъ, тип. „Прогрессъ".

Афіша вистави "Казка старого млина" С. Черкасенка, у якій Л. Курбас грав роль Вагнера. Театр міського народного дому під дирекцією і мистецьким керівництвом М. Садовського. Київ, 1916 р. (З архіву ДМТМКУ).



Театр Городського Народнього Дому

Дирекція М. К. Садовського.

ТРУПА УКРАІНСЬКИХ АРТИСТІВ
під орудою
М. К. Садовського
В Четвер 6-го Квітня (Апріля) 1917
виставлено буде
24-й раз нову п'єсу:

Про що тирса шелестіла...

Трагедія на 5 дій, С. Черкасенка,
муз. К. Стеценка.

Дієві люде:

Іванъ Сірко, кошовий М. Садовський
Софія, його жінка Г. Борисоглібська
Роман, іхній син .....Л. Курбас
Пеньок, сторож на пасіці Сірка .....І. Зарудний
Лесь, свинарь ..... М. Колесник
Оксана) Орлівни М.Малиш-Федорець
Килина) ....С. Стадник
).....М. Авсюкевіч
Жінки).....М. Дніпрова
).....Л. Ковалевська
Кудлай, військовий суддя ..... Е. Рібчинський
Шило, військовий осавула .....Ю. Серпокрил
Перепелиця, військовий писарь .....Ю. Яворенко
Гедзь) С. Паньківський
Запридух)січові .. Ф. Левицький
Крижаний) діди .. Д. Нечай
Ярема, козак-бандурист .....П. Чугай
Ясько, Сіркіт в джура І. Морозенко

Парубки, дівчата, звпорожці, татарин, турчын.

Нове і декорації худ. І. Бурачка.
Світляні ефекти елект. Г. Березовського.
Бутафорія К. Домбровського.

Капельмейстер Г. Елінке
Відповід режісер М. Садовський

Початок о 8 год веч.

У Пятницю 7-го і в Суботу 8-го Квітня

Вечір ВІЛЬНОІ УКРАІНИ

(Памяти Пророка украінського відродження, Т. ШЕВЧЕНКА.

Передне слово І М. Стешенка
Хори, сольові номери, декламація

Квитки на всі назначені спектаклі продаються од 11 год. ранку до 2 год. дня і од 5 год. до 10 год. веч., од 7 до 8 год. тільки на вечірній спектак. до 10 год. веч.

УВАГА: Дирекція проха не брати до театру дітей менші 8 літ, а для дітей 8 літ і старших купувати квитки.

Адмниистраторъ І. Ковалевській.

Кіев.ъ .гиц« Прогрессъ«.

Афіша вистави "Про що тирса шелестіла" С. Черкасенка, у якій Л. Курбас грав роль Романа Сірка. Театр міського народного дому під дирекцією і мистецьким керівництвом М. Садовського. Київ, 1916 р. (З архіву ДМТМКУ).



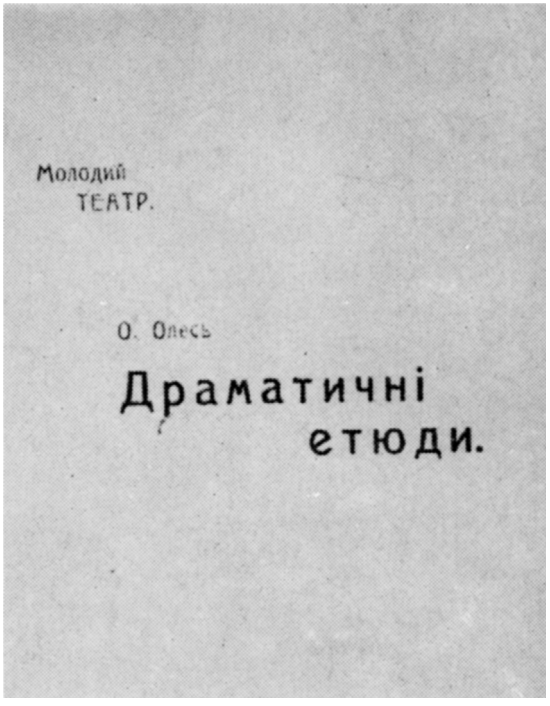
П. Самійленко – Рита, Л. Курбас – Корній Каневич у виставі "Чорна Пантера і Білий Медвідь" В. Винниченка. Режисер – Л. Курбас, художник – М. Бойчук. Молодий театр, 1917 р. (З архіву ДМТМКУ).

Сцена з вистави "Чорна Пантера і Білий Медвідь" В. Винниченка. Режисер – Л. Курбас, художник – М. Бойчук. Молодий театр, 1917 р. (З архіву ДМТМКУ).





Л. Курбас – Івась, М. Терещенко – Аманд, О. Добровольська – Ганнуся у виставі "Молодість" М. Гальбе. Режисер – Л. Курбас. Молодий театр, 1917 р. (З архіву ДМТМКУ).



Обкладинка програмки вистави "Драматичні етюди" О. Олеся, 1917 р. (З архіву ДМТМКУ).



МОЛОДИЙ ТЕАТР

Фундукліївська 5 (Театр буш. Бергонье).

Хитиця 12-го Жовтня 1918 року

В перше Юрій Жулавський (перекл. Л. Курбас)

ЙОЛЯ

4 дії.

ГРАЮТЬ:

Граф Куно		О. Ватуля.
Маруна, його жінка		П. Самійленко
Герта її нянька		А. Смерска
Арно		Л. Курбас
Валя		Г. Юра
О. Гільгер		С. Бондарчук
О. Дамазій		І. Шевченко
Ключник		М. Терещенко
Гено його син, паж		Г. Прохоренко
Лицарь		В. Васильєв
Медик замковий		В. Василько
Берта		С. Мануйлович
Труда		О. Добровольська
1—ша	покоївки	Г. Засульська
2—га	покоївки	І. Айстра
Воротар		О. Чернуха
Писар 1-ий		О. Козуб
Писар 2-ий		Л. Лесюра
1-ий	ченці	М. Буйтур
2-ий	ченці	Л. Ельський
3-ий	ченці	В. Богдан
4-ий	ченці	К. Трембіта
1-ий	гайдуки	Л. Ельський
2-ий	гайдуки	М. Буйтуръ

Режісура ЛЕСЬ КУРБАСЬ.

Декорації по ескізах проф. Академії Мистецтв І. Бойчука.

Після підняття завіси вхід в залю забороняється.

Під час дії просять додержувати абсолютну тишу.

На оплески актори не виходять.

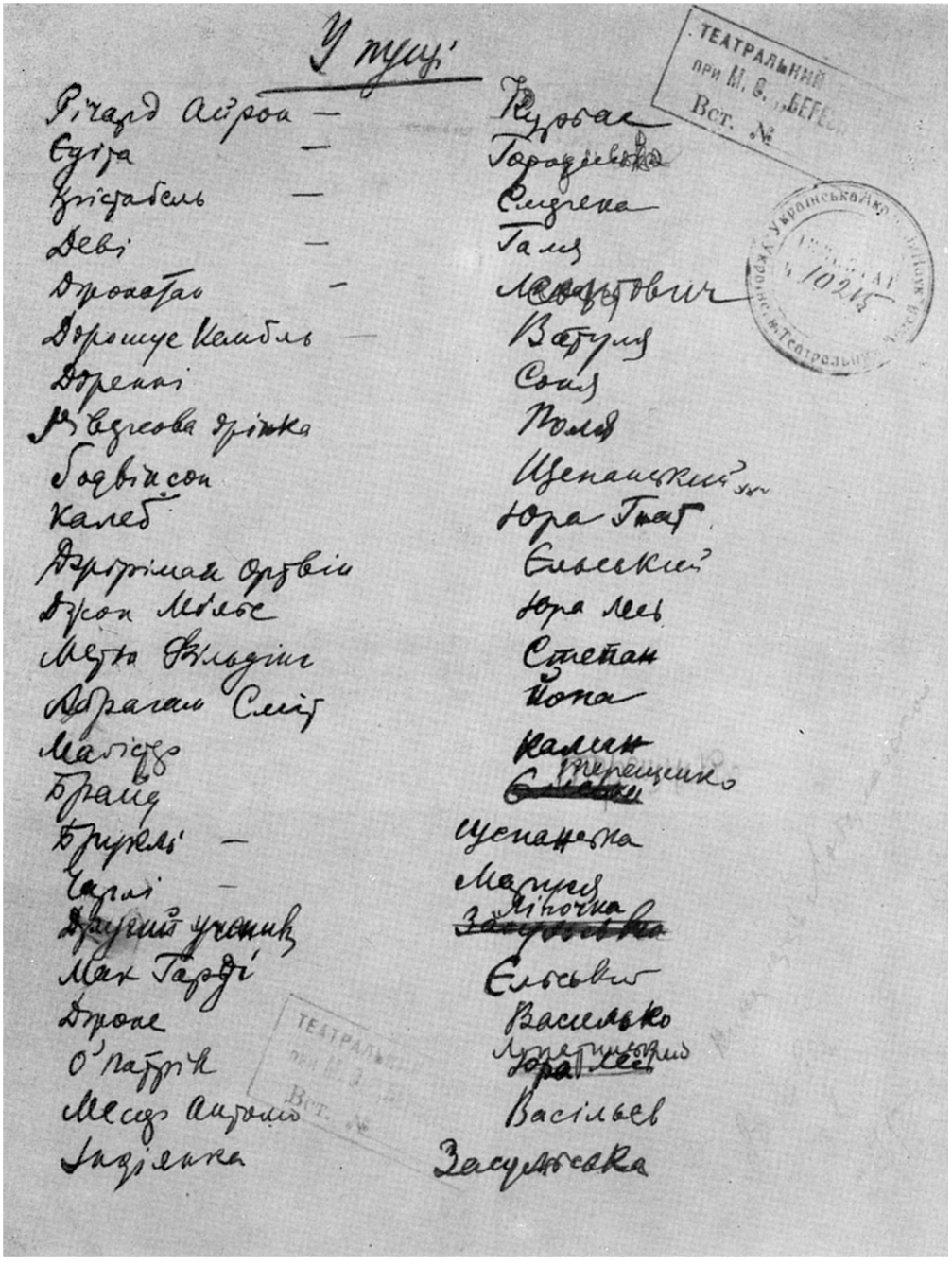
Початок о 6½ год. вечора.

Київ, друкарня Прогрес

Програмка вистави "Йоля" Є. Жулавського. Режисер і виконавець ролі Арно – Л. Курбас, 1917 р. (З архіву ДМТМКУ).



Колектив Молодого театру після закриття першого сезону 1917–1918 рр. Зліва направо: перший ряд (сидять) – студійка, О. Городиська, С. Мануйлович, А. Смерека, студійка; другий ряд (сидять) – Й. Шевченко, В. Василько, Лесь Курбас, В. Щепанська, П. Милорадович (антрепренер театру Бергоньє), Г. Засульська (Ігрець), Г. Юра й М. Терещенко (стоять); третій ряд (стоять) – О. Юрський, В. Калин, студієць, С. Бондарчук, П. Самійленко, В. Васильєв, письменник Я. Савченко, Л. Пясецький, Б. Васильєв, О. Добровольська, А. Щепанський. На задньому плані технічні працівники театру Бергоньє, що обслуговували й вистави Молодого театру. (З архіву Українського музею в Нью-Йорку).



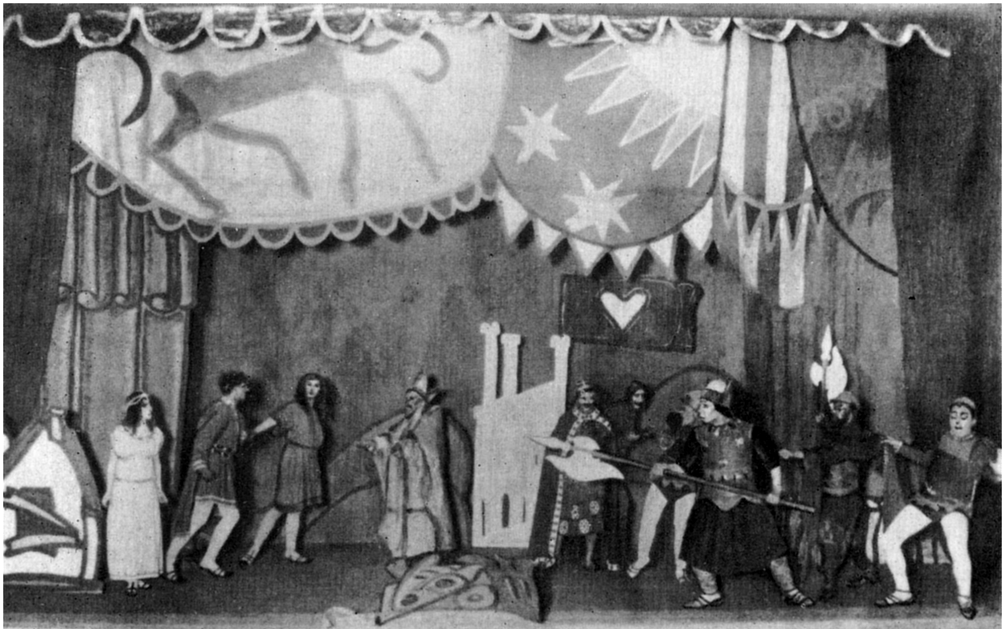
Розподіл ролей у виставі "У пущі" Лесі Українки.
Автограф Леся Курбаса. (З архіву ДМТМКУ).



Сцена з вистави "Горе брехунові" Ф. Грільпарцера.
Переклад і режисура Л. Курбаса. Молодий театр, 1918 р. (З архіву ДМТМКУ).



В. Василько – Граф Коттвальд, Л. Курбас – Леон у виставі "Горе брехунові"
Ф. Грільпарцера. Переклад і режисура Л. Курбаса. Молодий театр, 1918 р.
(З архіву ДМТМКУ).



Сцена з вистави "Горе брехунові" Ф. Грільпарцера. Переклад і режисура Л. Курбаса. Молодий театр, 1918 р. (З архіву ДМТМКУ).



П. Долина та О. Юрський – Перевізники, Л. Курбас – Леон у виставі "Горе брехунові" Ф. Грільпарцера. Переклад і режисура Л. Курбаса. Молодий театр, 1918 р. (З архіву ДМТМКУ).



О. Добровольська – Едріта, Л. Курбас – Леон у виставі "Горе брехунові" Ф. Грільпарцера. Переклад і режисура Л. Курбаса. Молодий театр, 1918 р. (З архіву Українського музею в Нью-Йорку).



Репетиція простонеба вистави "Цар Едіп" Софокла. Молодий театр, 1918 р. (З архіву ДМТМКУ).



Сцена з вистави "Цар Едіп" Софокла. Режисер – Л. Курбас, художник – А. Петрицький. Молодий театр, 1918 р. (З архіву Українського музею в Нью-Йорку).



Сцена з вистави "Цар Едіп" Софокла. Режисер – Л. Курбас, художник – А. Петрицький. Молодий театр, 1918 р. (З архіву ДМТМКУ).



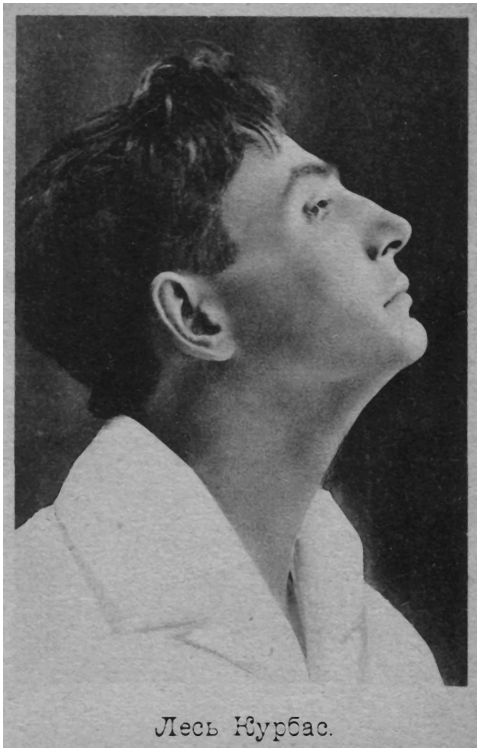
Л. Курбас – Едіп, В. Щепанська – Йокаста, В. Леонтович (Бондаренко) – Креон у виставі "Цар Едіп" Софокла. Режисер – Л. Курбас, художник – А. Петрицький. Молодий театр, 1918 р. (З архіву ДМТМКУ).



Сцена з вистави "Цар Едіп" Софокла. Режисер – Л. Курбас, художник – А. Петрицький. Молодий театр, 1918 р. (З архіву Українського музею в Нью-Йорку).



Колектив Молодого театру після вистави "Цар Едіп" Софокла, 1918 р. (З архіву Українського музею в Нью-Йорку).


Лесь Курбас.



Колектив Молодого театру. Сезон 1919–1920 рр. (З архіву ДМТМКУ).



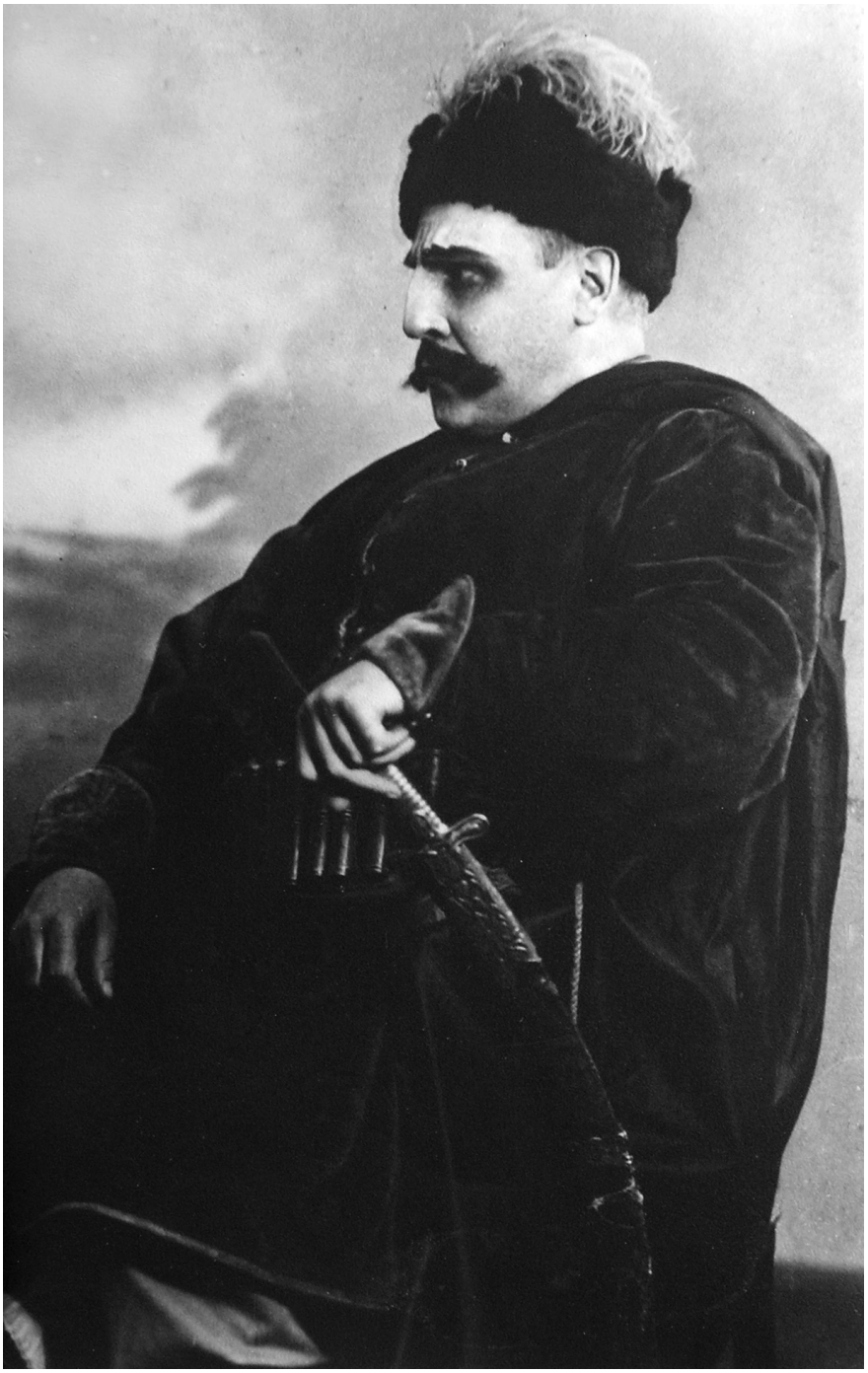
Сцени з вистави "Гайдамаки" Т. Шевченка. Режисер – Л. Курбас, художник – А. Петрицький. Перший державний драматичний театр УРСР імені Т. Г. Шевченка. Київ, 1920 р. (З архіву ДМТМКУ).





Сцени з вистави "Гайдамаки" Т. Шевченка. Режисер – Л. Курбас, художник – А. Петрицький. Перший державний український драматичний театр УРСР імені Т. Г. Шевченка. Київ, 1920 р. (З архіву ДМТМКУ).





І. Мар'яненко – Гонта у виставі "Гайдамаки" Т. Шевченка. Режисер – Л. Курбас, художник – А. Петрицький. Перший державний драматичний театр УРСР імені Т. Г. Шевченка. Київ, 1920 р. (З архіву ДМТМКУ).



В. Чистякова – Оксана у виставі "Гайдамаки" Т. Шевченка. Режисер – Л. Курбас, художник – А. Петрицький. Перший державний драматичний театр УРСР імені Т. Г. Шевченка. Київ, 1920 р. (З архіву ДМТМКУ).



КИЇВСЬКИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР

ТЕАТР ПАЛАС

ПЯТНИЦЯ 20 СЕРПНЯ 1920 Р.

В ПЕРШИЙ РАЗ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ

У. ШЕКСПІР.

МАКБЕТ

Трагедія на 5 дій переклад П. Куліша, виправлений Л. Курбасом

ГРАЮТЬ:

Дункан,		Предславич	Флінс. син Банка	Гавриленко			Марич
Макон	його	Долина	Леді Макбет	Гавсбуш	Паж	1	Бесядовська
Дональбен	сини	Линківський	Леді Макдоф	Скерова		2	Гавриленко
МАКБЕТ	Шотландські пани	Л. КУРБАС	Син Макдофа	Грушевський	Посланець		Бесядовська
Банко		Васильєв	Відьма 1	Чистякова	Сейтон, слуга Макбета		Марич
Макдоф		Ігнатович	Відьма 2	Нещадименко	Одвірний		Лопатинський
Росса		Вітецький	Відьма 3	Опацька	Лікарь		Линківський
Ангус		Гайворонський	Гекати	Грай			Лопатинський
Ленокс		Разрушко	Сівард стар.	Лопатинський	Вбійник	1	Петрашенко
Кетнес		Полонський	Сівард молодий	Петрашенко		2	Линківський
Менті		Предславич	Капітан	Лопатинський	Вояки	3	Хрещенський
Отіян		Міллер	Дворянка	Грай		1	Мартинів
						2	

Постановка: ЛЕСЯ КУРБАСА Костюми: Бр. ЛЕЙФЕРТ
Танки: В. ЧИСТЯКОВОЇ Декорації: власн. майстерні
Реквізит: Ф. ЛОПАТИНСЬК. Дірігент оркестру: Р. СТОЛЯР

З наказу тов. Начальника Гарнізона квитки служать перепускою після 12 годин вечора

Початок вистави о 11 годині вечора по радянському часу.

Квитки продаються в касі театру заздалегідь від 1 до 4 г. дня, а в день вистави від 8 г. вечора

ЦІНИ МІСЦЯМ БЕНЕФІСНІ ВІД 200 ДО 1500 КАРБ.

За 5 хвилин до початку спектакля, вхід в залю забороняється.

Уповноважений Ради Т-ва Л. БОЛОБАН. Адміністратор Л. ВІТЕЦЬКИЙ.

Друкарня Білоцерківського Союзу Споживчих Товариств.

Афіша до вистави "Макбет" В. Шекспіра. Кийдрамте, 1920 р.
(З архіву ДМТМКУ).



Колектв Київського драматиного театру (Кийдрамте) під час гастролей в Умані, 1921 р. (З архіву ДМТМКУ).

ЛЕСЬ КУРБАС:
Київ
(1922 –1926)



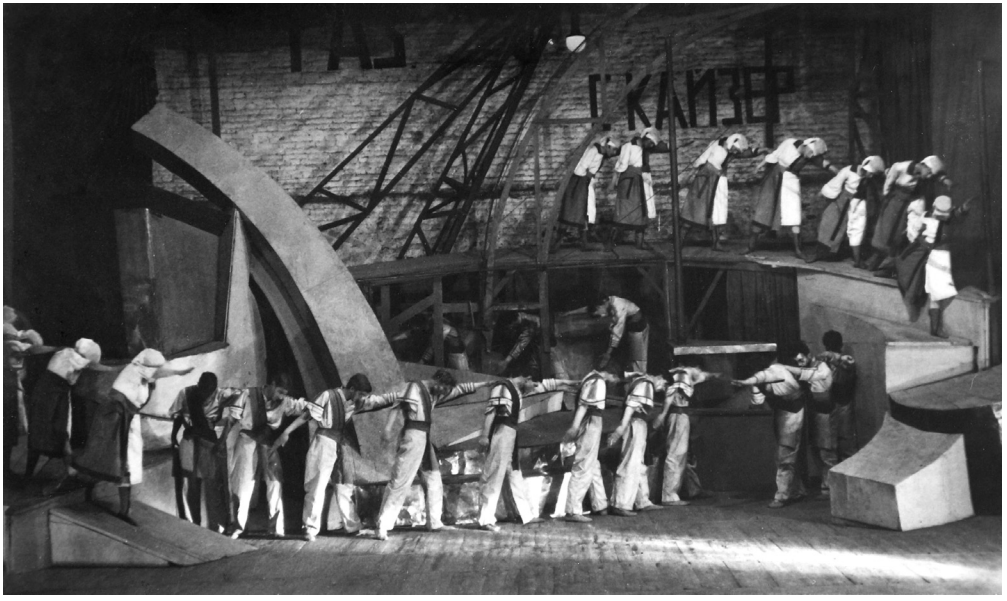
Лесь Курбас, 1920 р. (З архіву ДМТМКУ).



Сцена з вистави "Жовтень". Мистецьке об'єднання "Березіль" (МОБ). Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Київ, 1922 р.



Сцени з висти "Рур". Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. МОБ, 1923 р. (З архіву ДМТМКУ).



Сцени з вистави "Газ" Г. Кайзера. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. МОБ. Київ, 1923 р. (З архіву ДМТМКУ).



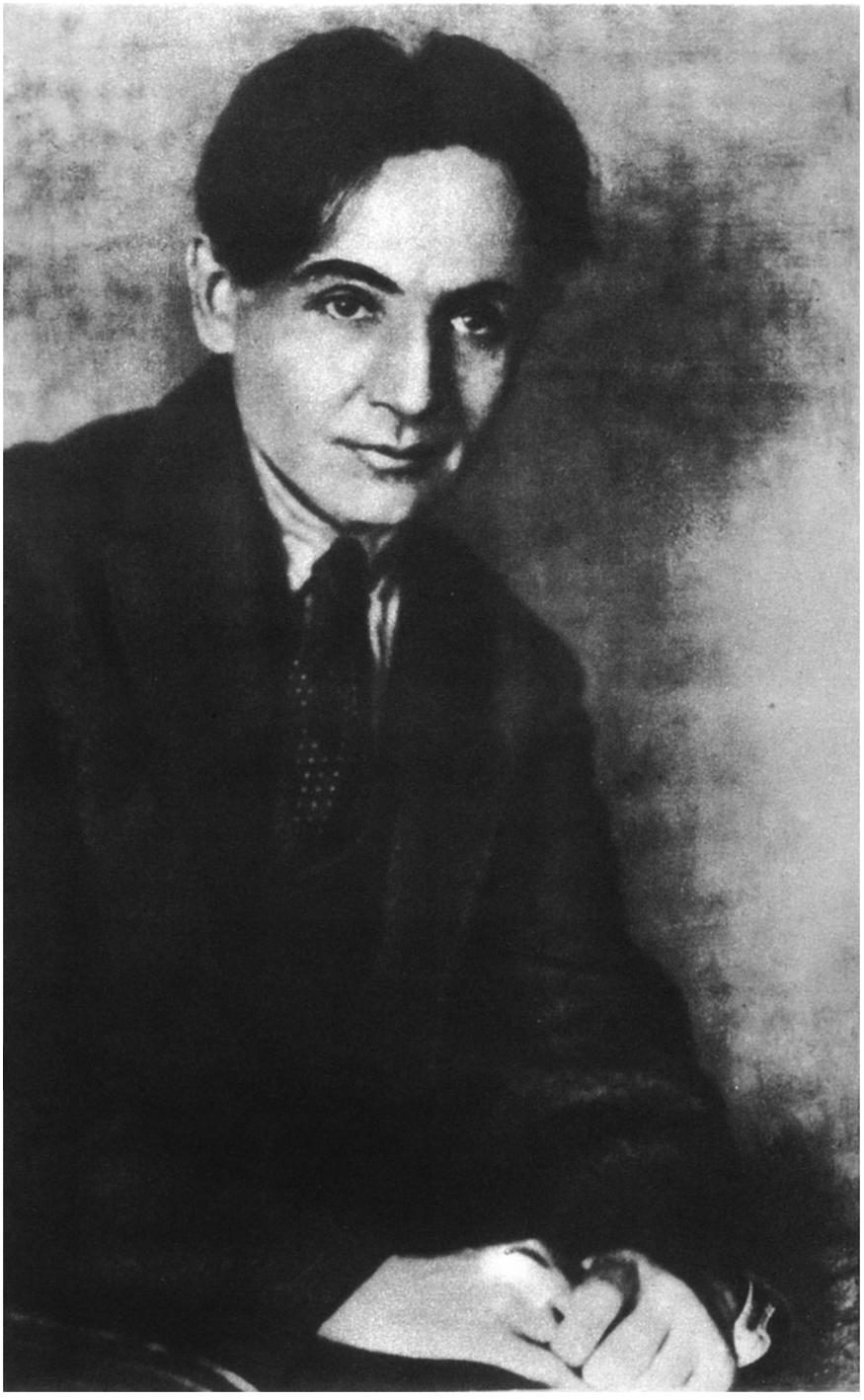


Сцени з вистави "Газ" Г. Кайзера. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. МОБ. Київ, 1923 р. (З архіву ДМТМКУ).





Жінка – Н. Титаренко у виставі "Газ" Г. Кайзера. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. МОБ. Київ, 1923 р. (З архіву ДМТМКУ).



Лесь Курбас. Світлина 1920-х рр. (З архіву ДМТМКУ).



Г. Бабіївна – Лізі, А. Бучма – Джіммі, І. Мар'яненко – Поль у виставі "Джіммі Гіттінс" за Е. Сінклером. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. МОБ. Київ, 1923 р. (З архіву ДМТМКУ).

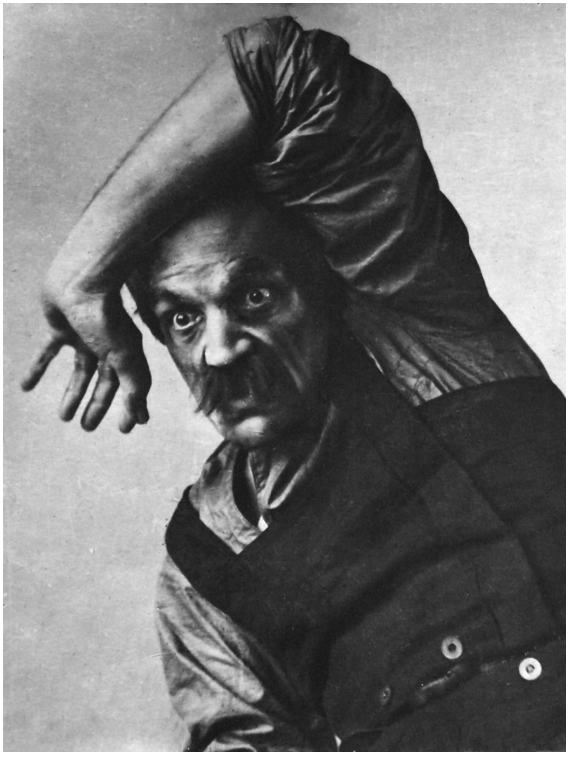


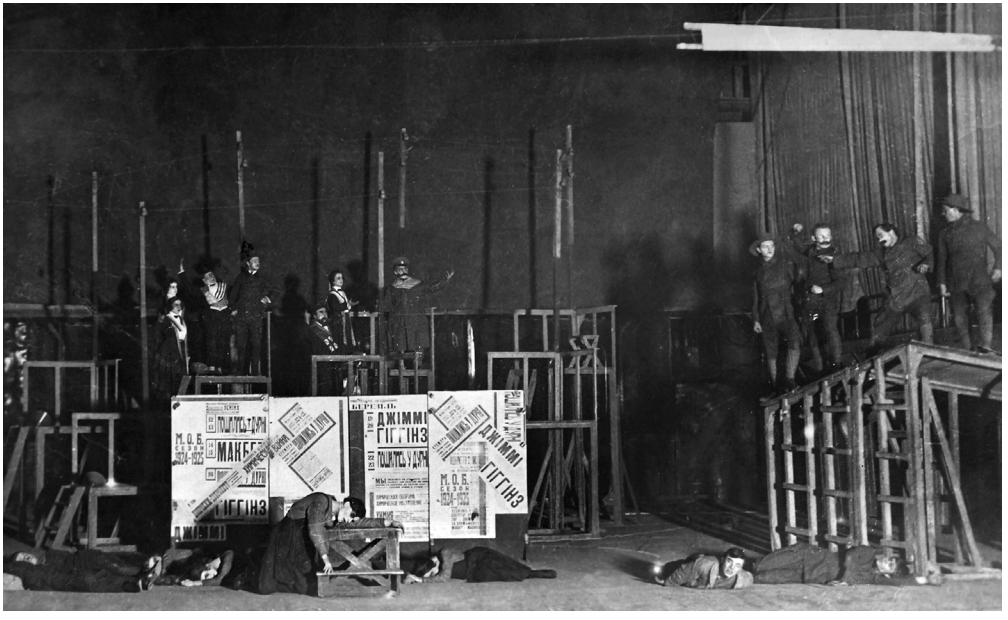
Сцена з вистави "Джіммі Гіттінс" за Е. Сінклером. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. МОБ. Київ, 1923 р. (З архіву ДМТМКУ).



Бучма – Джіммі у виставі "Джіммі Гіттінс" за Е. Сінклером.
Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. МОБ. Київ, 1923 р. (З архіву ДМТМКУ).

Бучма – Джіммі у виставі "Джіммі Гіггінс" за Е. Сінклером. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. МОБ. Київ, 1923 р. (З архіву ДМТМКУ).





Сцена з вистави "Джіммі Гіггінс" за Е. Сінклером. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. МОБ. Київ, 1923 р. (З архіву ДМТМКУ).



Вадим Меллер.
(З архіву ДМТМКУ).



Макет оформлення вистави "Секретар профспілки" за Л. Скоттом.
Художник – В. Меллер. МОБ. Київ, 1924 р. Золота медаль на виставці в Парижі.
(З архіву ДМТМКУ).



Сцени з вистави "Макбет" В. Шекспіра. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. МОБ. Київ, 1924 р. (З архіву ДМТМКУ).





А. Бучма – Блазень у виставі "Макбет" В. Шекспіра. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. МОБ. Київ, 1924 р. (З архіву ДМТМКУ).

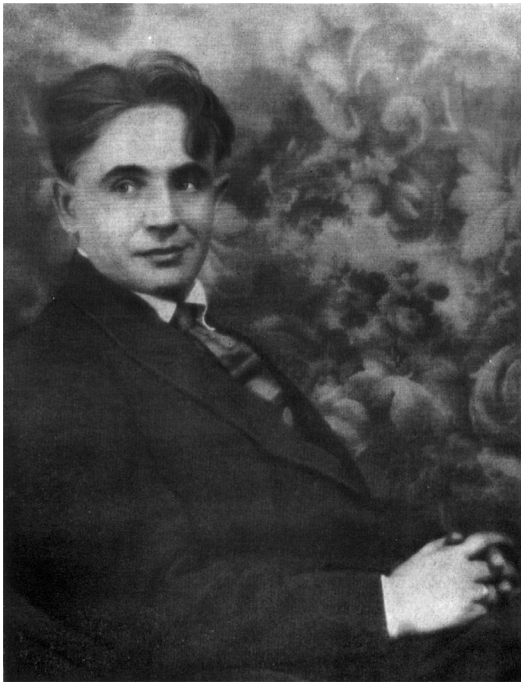


Л. Гаккебуш – Леді Макбет, Л. Курбас – Макбет у виставі "Макбет" В. Шекспіра. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. МОБ. Київ, 1924 р. (З архіву ДМТМКУ).



Л. Гаккебуш – Леді Макбет, Л. Курбас – Макбет у виставі "Макбет" В. Шекспіра. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. МОБ. Київ, 1924 р. (З архіву ДМТМКУ).



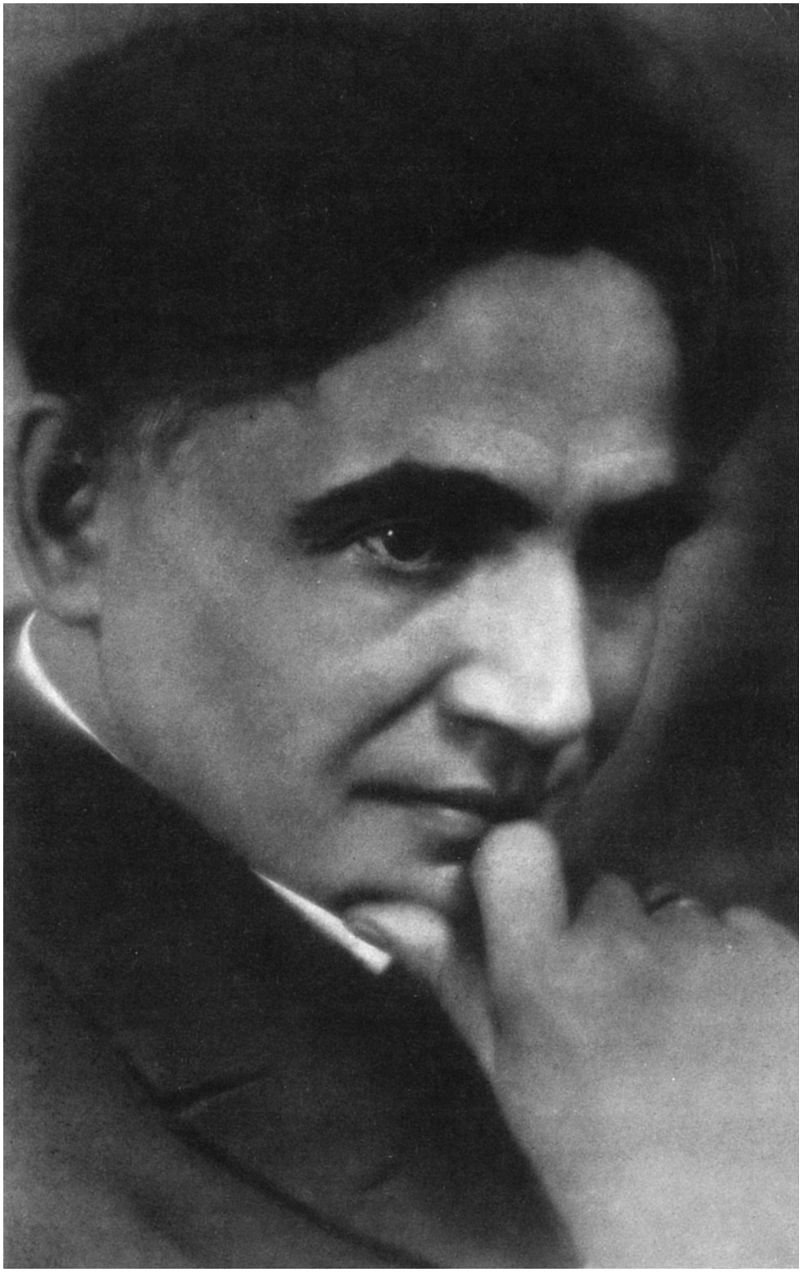


Лесь Курбас, 1926 р.
(З архіву ДМТМКУ).

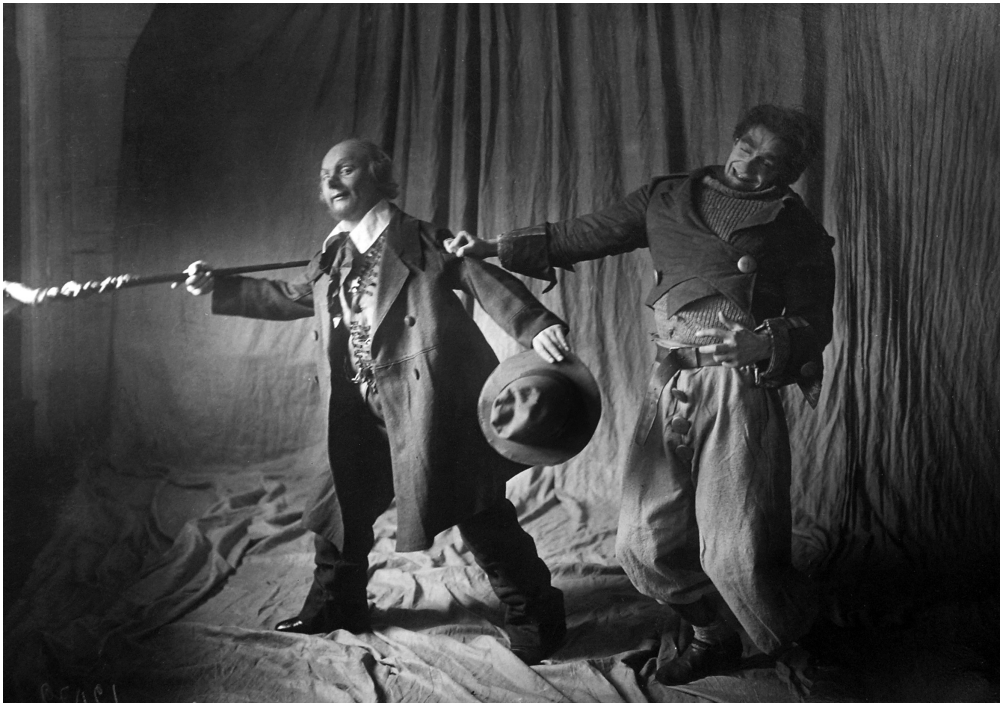
Режисерська лабораторія Мистецьке об'єднання "Березіль" (1925 р.).
Сидять (зліва направо): Х. Шмаїн, Я. Бортник, В. Василько, Б. Тягно, З. Пігулович, Л. Курбас, Ф. Лопатинський, Ю. Лішанський. Стоять: П. Береза-Кудрицький, І. Крига, А. Ірій. (З архіву ДМТМКУ).



ЛЕСЬ КУРБАС:
Харків
(1926 –1933)



Лесь Курбас, кін 1920-х рр. (З архіву ДМТМКУ).



Сцени з вистави "Золоте черево" Ф. Кроммелінка. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1926 р. (З архіву ДМТМКУ).





С. Шагайда – П'єр Огюст у виставі "Золоте черево" Ф. Кроммелінка. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1926 р. (З архіву ДМТМКУ).



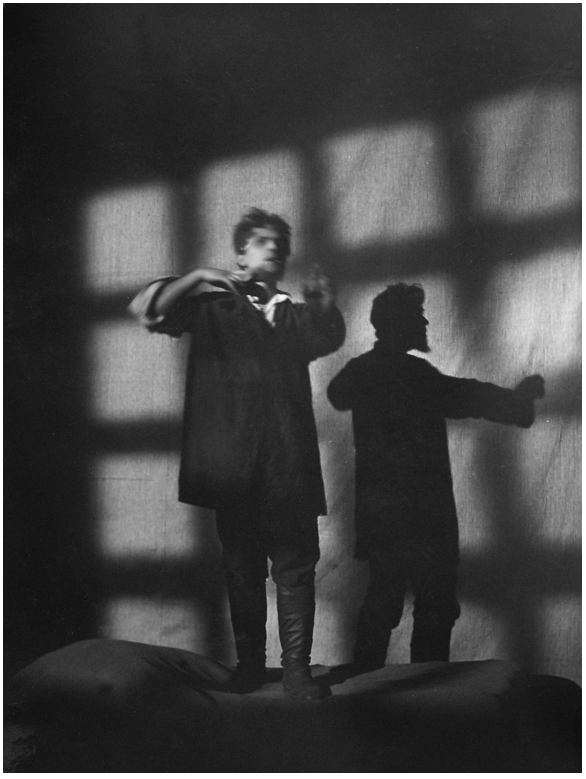
Сцени з вистави "Золоте черево" Ф. Кроммелінка. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1926 р. (З архіву ДМТМКУ).



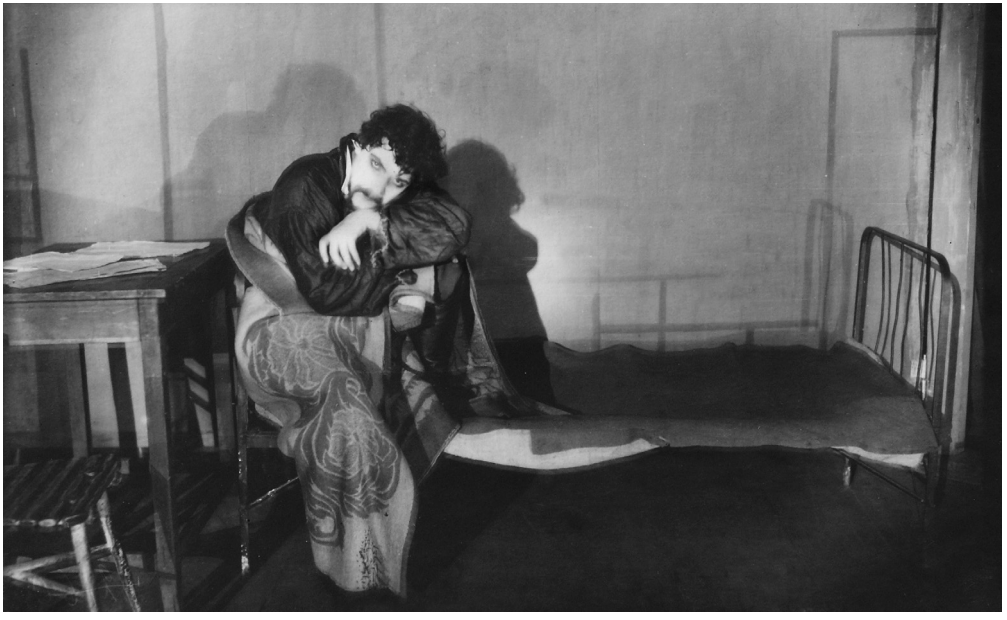


Сцени з вистави "Пролог". Текст Л. Курбаса і С. Бондарчука.
Режисер – Л. Курбас, художники – М. Симашкевич, І. В. Шкляєв. Театр "Березіль".
Харків, 1927 р. (З архіву ДМТМКУ).





А. Бучма – Каляєв у виставі "Пролог". Текст Л. Курбаса і С. Бондарчука. Режисер – Л. Курбас, художники – М. Симашкевич, І. В. Шкляєв. Театр "Березіль". Харків, 1927 р. (З архіву ДМТМКУ).





Березільці на екскурсії. (З архіву Українського музею в Нью-Йорку).



Вправи березільців з фехтування. Одеса, 1927 р. (З архіву ДМТМКУ).



Березільці. У центрі в білій сорочці Л. Курбас; зліва – С. Федорцева, справа – М. Куліш. Одеса, 1927 р. (З архіву ДМТМКУ).



Посвідчення артистки театру “Березіль” Софії Федорцевої. (З архіву Любові Гарасевич).



М. Куліш (1892–1937).

М. Куліш читає березільцям свою п'єсу "Народний Малахій". (З архіву Українського музею в Нью-Йорку).





Сцени з вистави "Народний Малахій" М. Куліша. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1928 р. (З архіву ДМТМКУ).





О. Даценко – Санітарка Оля, Д. Мілютенко – Санітар у виставі "Народний Малахій" М. Куліша. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1928 р. (З архіву ДМТМКУ).



Сцена з вистави "Народний Малахій" М. Куліша. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1928 р. (З архіву ДМТМКУ).



М. Крушельницький – Малахій, О. Даценко – Санітарка Оля у виставі "Народний Малахій" М. Куліша. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1928 р. (З архіву ДМТМКУ).



Сцени з вистави "Народний Малахій" М. Куліша. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1928 р. (З архіву ДМТМКУ).



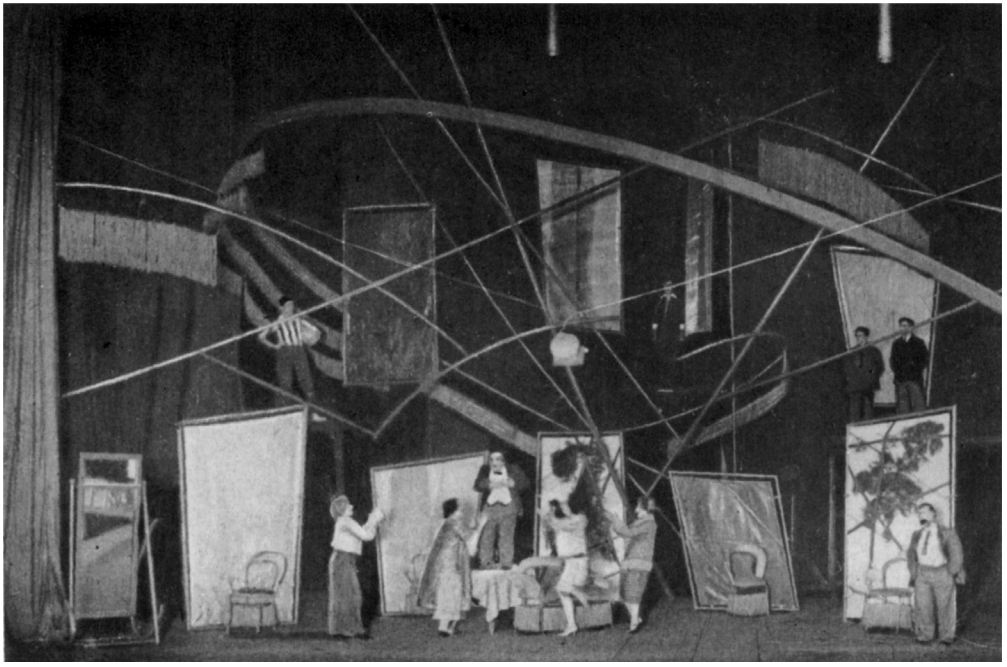
Й. Гірняк – Кум, В.Чистякова – Любуня у виставі "Народний Малахій" М. Куліша. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1928 р. (З архіву ДМТМКУ).



Й. Гірняк – Кум, М. Крушельницький – Малахій, В. Чистякова – Любуня у виставі "Народний Малахій" М. Куліша. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків. 1928 р. (З архіву ДМТМКУ).



Виступ Леся Курбаса на сцені театру.
(З архіву ДМТМКУ).



Сцена з вистави "Мина Мазайло" М. Куліша. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1928 р. (З архіву ДМТМКУ).



Н. Титаренко – Рина, Н. Пилипенко – Мазайлиха, О. Даценко – Уля, Н. Ужвій – Тьотя Мотя у виставі "Мина Мазайло" М. Куліша. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1928 р. (З архіву ДМТМКУ).



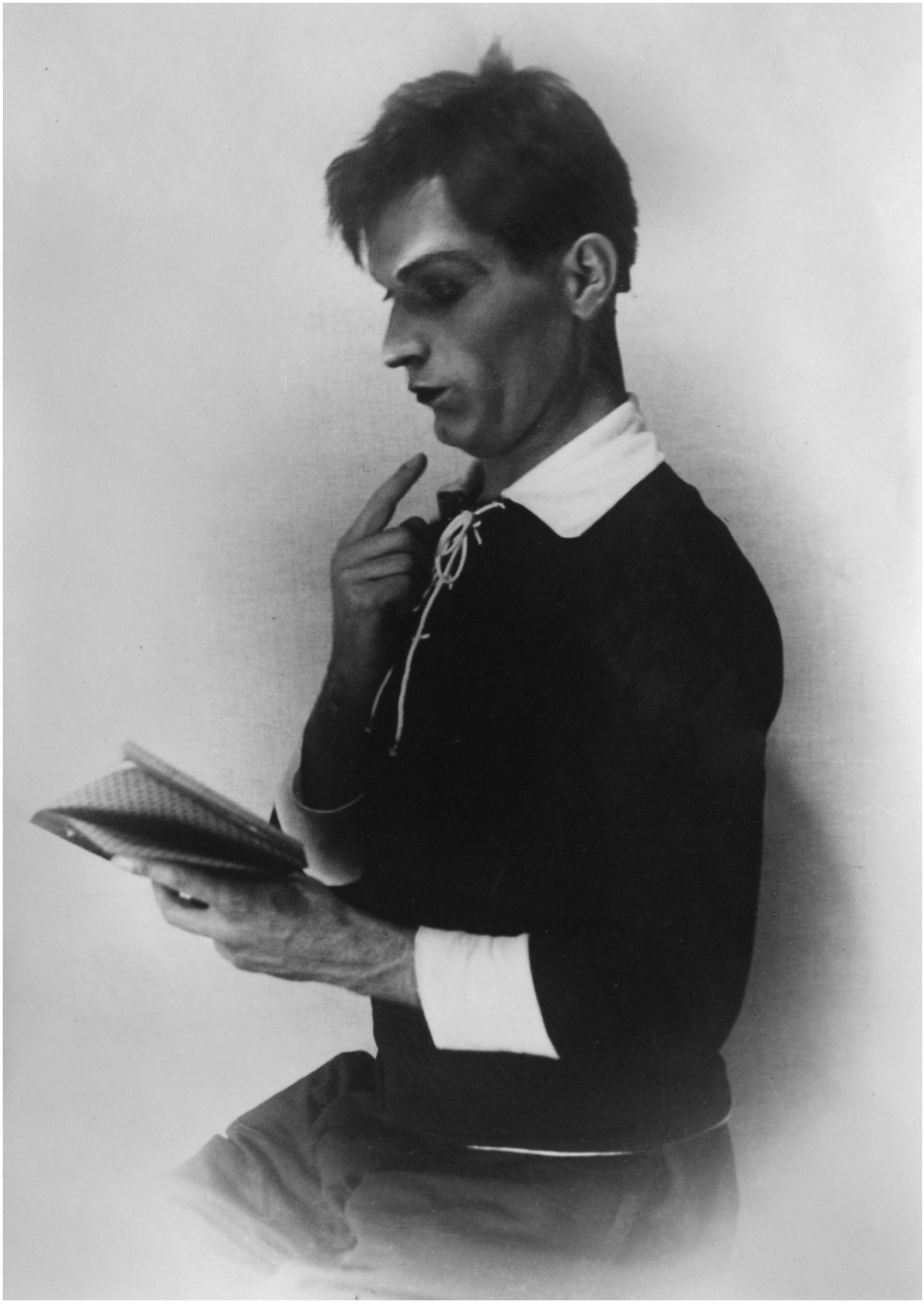
М. Крушельницький – Мина Мазайло у виставі "Мина Мазайло" М. Куліша. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1928 р. (З архіву ДМТМКУ).



Н. Ужвій – Тьотя Мотя у виставі "Мина Мазайло" М. Куліша. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1928 р. (З архіву ДМТМКУ).



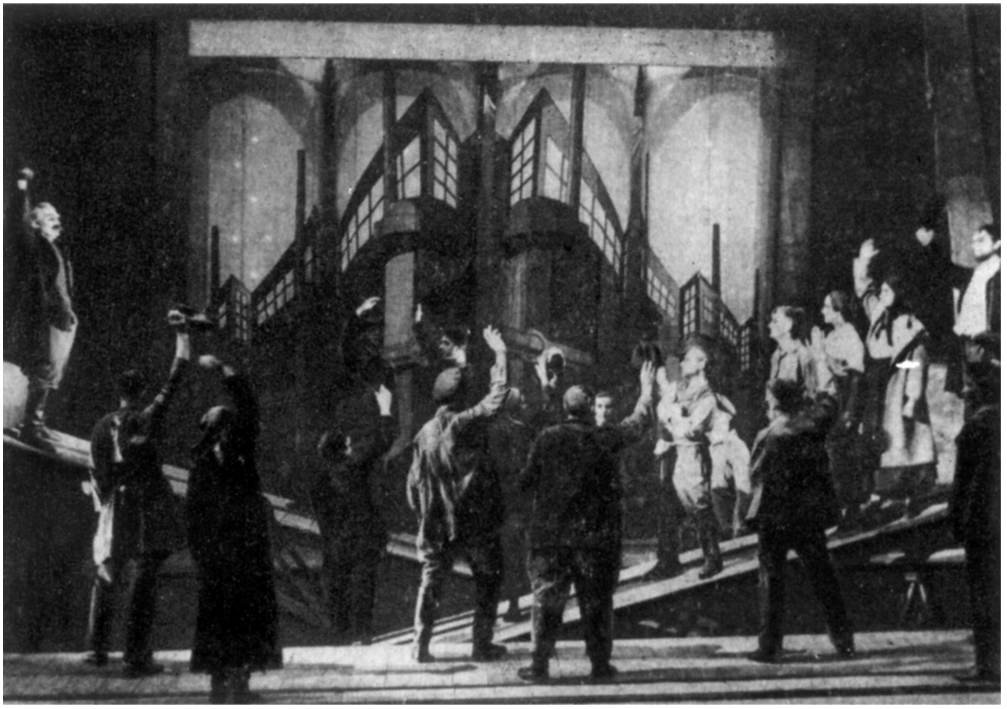
О. Сердюк – Тьотя Мотя у виставі "Мина Мазайло" М. Куліша. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1928 р. (З архіву ДМТМКУ).



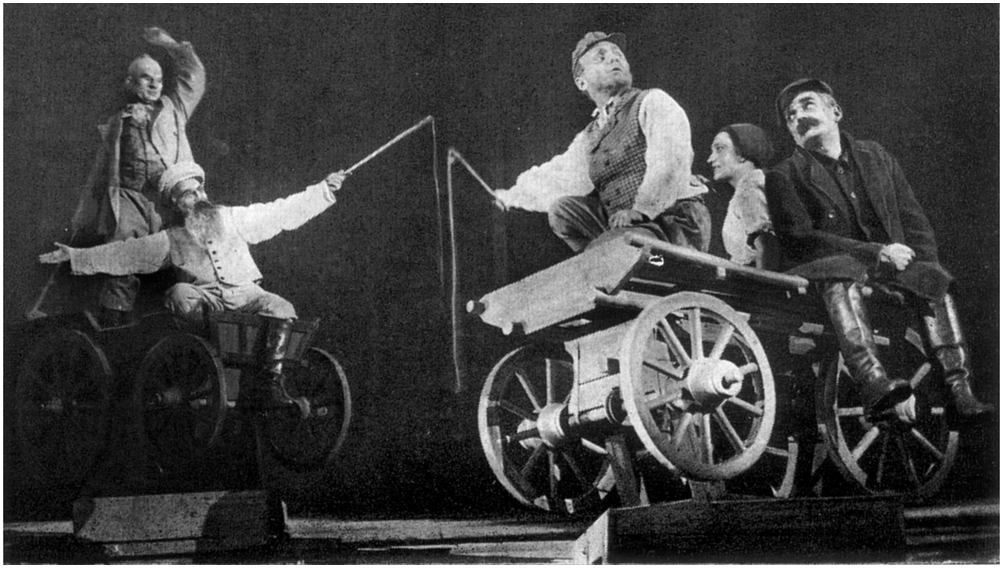
О. Сердюк – Мокій у виставі "Мина Мазайло" М. Куліша. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1928 р. (З архіву ДМТМКУ).



Лесь Курбас на театральному диспуті. Харків, 1929 р. (З архіву ДМТМКУ).



Сцена з вистави "Диктатура" І. Микитенка. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1930 р. (З архіву ДМТМКУ).



Д. Мілютенко – Півень, Й. Гірняк – Чирва, М. Крушельницький – Малоштан, С. Федорцева – Небаба, А. Бучма – Дудар у виставі "Диктатура" І. Микитенка. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1930 р. (З архіву ДМТМКУ).



Сцени з вистави "Диктатура" І. Микитенка. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1930 р. (З архіву ДМТМКУ).





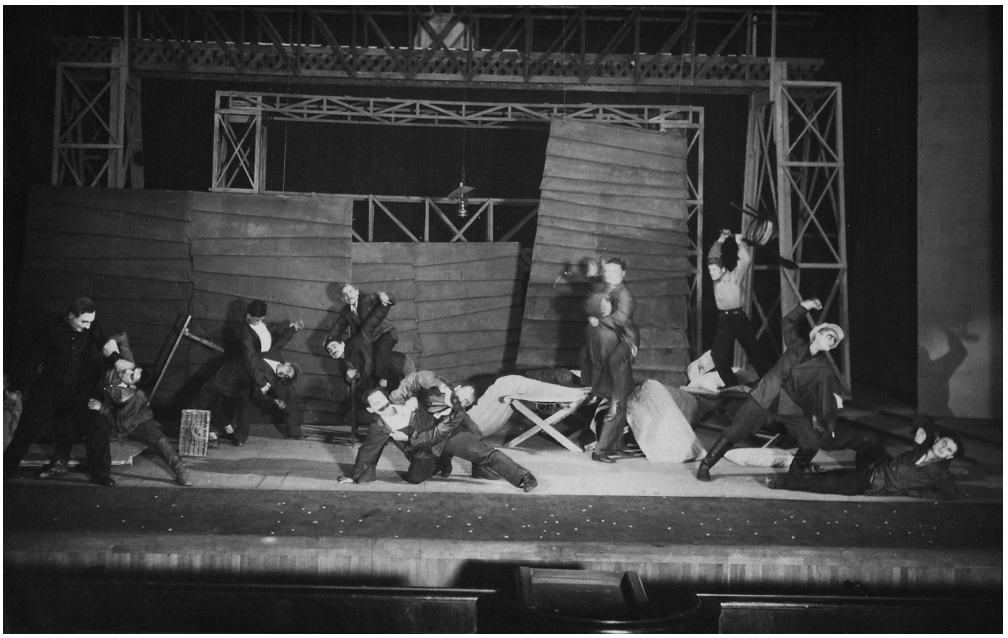
В. Чистякова – Паранька, А. Хвиля – Гусак у виставі "Диктатура" І. Микитенка. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1930 р. (З архіву ДМТМКУ).



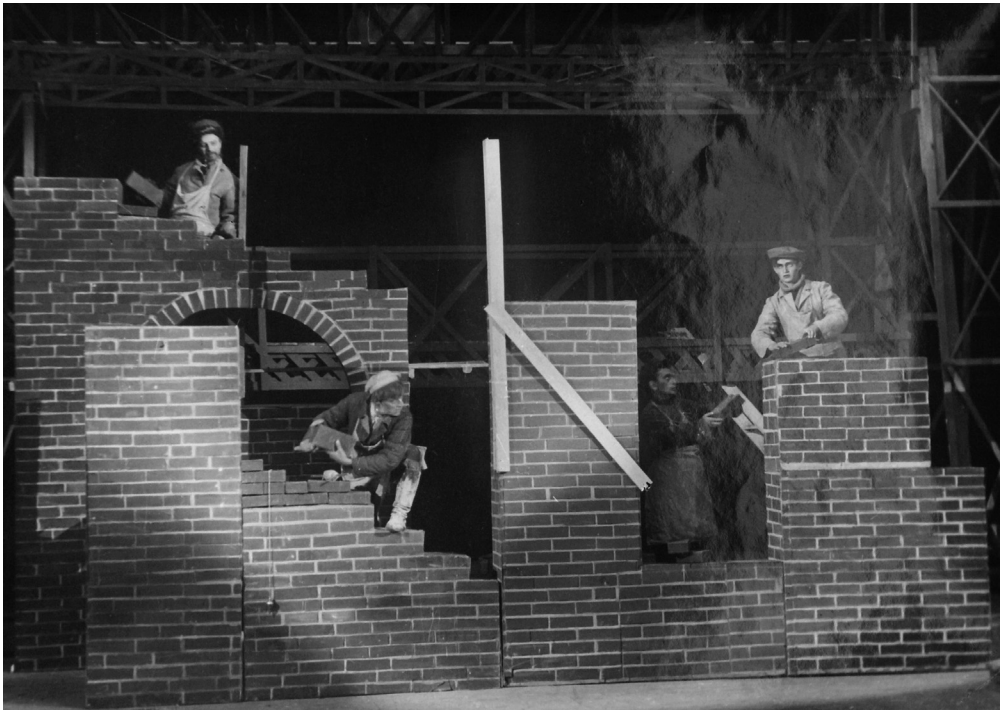
Сцена з вистави "Диктатура" І. Микитенка. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1930 р. (З архіву ДМТМКУ).



Група аторів "Березоля" у Межигір'ї (біля Києва).
В центрі Лесь Курбас з матір'ю Вандою Курбас, 1933 р.
(З архіву Українського музею в Нью-Йорку).



Сцени з вистави "Народження велетня". Текст творчого колективу театру й групи письменників України. Режисер – Л. Курбас, художники – В. Меллер, Д. Власюк, Є. Товбін. Театр "Березіль". Харків, 1931 р. (З архіву ДМТМКУ).





Р. Черкашин – Форд, А. Бучма – Робітник у виставі "Народження велетня".
Текст творчого колективу театру й групи письменників України.
Режисер – Л. Курбас, художники – В. Меллер, Д. Власюк, Є. Товбін.
Театр "Березіль". Харків, 1931 р. (З архіву ДМТМКУ).



Н. Ужвій, В. Чистякова – робітниці у виставі "Народження велетня". Текст творчого колективу театру й групи письменників України. Режисер – Л. Курбас, художники – В. Меллер, Д. Власюк, Є. Товбін. Театр "Березіль". Харків, 1931 р. (З архіву ДМТМКУ).



Сцена з вистави "Народження велетня". Текст творчого колективу театру й групи письменників України. Режисер – Л. Курбас, художники – В. Меллер, Д. Власюк, Є. Товбін. Театр "Березіль". Харків, 1931 р. (З архіву ДМТМКУ).



Лесь Курбас, 1933 р. (З архіву ДМТМКУ).



Н. Ужвій – Маклена, Й. Гірняк – Зброжек у виставі "Маклена Граса" М. Куліша. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1933 р. (З архіву ДМТМКУ).



Н. Ужвій – Маклена, В. Чистякова – Анеля у виставі "Маклена Граса" М. Куліша. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1933 р. (З архіву ДМТМКУ).



О. Романенко – Стефан Граса, Н. Ужвій – Маклена у виставі "Маклена Граса" М. Куліша. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1933 р. (З архіву ДМТМКУ).



Д. Мілютенко – Заремський, Й. Гірняк – Зброжек у виставі "Маклена Граса" М. Куліша. Режисер – Л. Курбас, художник – В. Меллер. Театр "Березіль". Харків, 1933 р. (З архіву ДМТМКУ).

... Іноді мені здається, що я готовий іти не тільки в самотність – її я люблю, – а і в Літу.

Літу – я теж люблю...

Сьогодні самотність дихнула мені назустріч.

Холод тільки зовнішній.

Лесь Курбас

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Абрамичев 626, 627
Авдієва І. 391
Автомонов Л. 289
Адвентович К. 74, 78
Азарх А. *див.* Грановський Олексій
Айзенштайн С. 158
Айнштайн А. 199, 200, 203–205, 392
Айхенвальд Ю. 22
Алексєєв О. 187–189
Алексієва 455
Алеськович Г. 53
Алеськович Ю. 53
Алперс Б. 219
Амаглобелі С. І. 182
Андреєв Л. 18, 178, 494
Анічкін Л. 289
Анна Ярославна, королева Франції 509
Антер 193
Антоніоні М. 245
Антонович Д. 16, 20, 97, 101, 122, 125, 405, 629
Антонович-Будько Д. *див.* Антонович Д.
Антуан А. 222
Апетер І. 621, 625–627
Аппіа А. 201, 203, 207–210, 243, 502
Арагон Л. 246
Арватов Б. 306
Аренський А. 270
Арістотель 200
Армфельд В. 187, 190
Арнольд (Левізон) Р. 434–436, 441
Артимовичівна 458
Арто А. 242–246, 380
Ассизький Ф. 236
Афонін Г. 487
Ахматов 540, 544, 562
Ахметелі С. 508, 596

Бабіївна Г. 97, 125, 282
Бабу Ю. 391
Бажан М. 42, 129, 130, 132, 137, 138, 174, 182, 270, 280, 284, 286, 287, 292–294, 304, 305, 329, 492, 493, 499
Байрон Дж. Г. 414
Балабан Б. 31, 348, 371, 391, 395, 402, 404, 405, 408, 498, 518, 533, 540, 555, 563, 564,566, 573, 574, 576, 577
Балабанов 551
Балицький В. 181, 529, 597– 600, 602, 605
Бар Г. 443
Бараба Г. 605
Барабаш Ю. 290
Барбюс А. 525
Баскаков А. 355
Батюшков П. 506
Баумволь Й. 86
Бах Й. С. 502
Бахтін М. 318
Бачинський О. 461
Бегічева (Урсалова, Урсалова-Бегічева) Г. 487, 490–496, 498, 504–506, 509, 510, 513, 517, 520
Безант А. 506
Беке А. 436
Беке Ф. 432
Бентлі Е. 318
Бенцаль М. 86, 87
Бенцаль Т. 86
Берґ А. 270
Бергельсон Д. 352
Бергер Ю. Х. 510
Бергсон А. 199–203, 205, 208, 209, 242, 374–378, 384, 410
Береза-Кудрицький (Кудрицький) П. 31, 305, 371, 391, 394, 395, 397, 399, 400
Бесадовська М. 120
Бетховен Л. ван 66, 438, 513
Бехер Й. 155
Бехтерєв В. 201, 399
Бєлий А. 267, 269
Бєляєв М. 194, 195

Біберович І. 49, 50, 420
Біберовичі 52
Біла С. 84
Білецький О. 12
Біликовський І. 461
Білль-Білоцерковський В. 352
Біринський Р. 28
Бйорнсон Б. 140, 254, 279
Блаватська О. 506
Блавацький В. 507
Блейк В. 207
Блохін Ю. 20, 102, 103, 106, 107, 112
Блюман В. 599
Блюменталь-Тамарін В. 150
Блюмнер Р. 252
Бобеляк С. 456
Бобжинський М. 453
Бобошко Ю. 19, 20, 22, 25, 35, 45, 88, 171, 199, 226, 249, 475
Боданський А. 569
Боднарчук С. 23
Бойчук М. 18, 111
Болабольченко А. 464
Болінська 68
Болобан Л. 20, 123, 125, 133, 176
Болобани 394
Больцман Л. 204
Бондарчук П. 397
Бондарчук С. 20, 23, 25, 100, 101, 103, 104, 107, 108, 111, 225, 310, 311, 371, 394– 396
Борисоглібська Г. 89
Бородін О. 261
Бортник Я. 31, 86, 97, 125, 126, 152, 165,191, 371, 394, 395, 397, 401–403, 405, 499, 522, 524, 526, 555
Ботунова Г. 159, 327
Брам О. 332
Брандес Г. 64
Браницькі, графи 133
Брежнєв Л. 492
Бретон А. 246
Брехт Б. 45, 188, 407
Бріль Г. 460
Бродський Й. 19
Брукнер А. 502
Брунштейн А. 402
Брут Х. 497
Брухнальський В. 67, 447
Брюховецька Л. 277
Бубнов А. 512, 519
Будьонний С. 489
Бузько Д. 283
Букшований О. 600
Булгаков М. 14, 402
Бурачек М. 17, 302
Буревій К. 309, 486– 488, 556
Буревій О. 486, 490
Бучма (Левицька) О. 74, 79
Бучма А. 94, 97, 98, 280, 282, 284, 286–288, 294, 296, 336, 347, 368, 394, 399, 405, 501, 506, 544, 556, 594, 628, 629
Бюхнер Ґ. 254

Вагнер О. 438
Вагнер В. 200, 268
Вагнер Р. 13, 251
Вайльд О. 251, 252, 317, 442
Валаєв Р. *див.* Галіат-Валаєв Р.
Валевський Н. 74
Вальдо В. 317
Вальцель О. 391
Ван Ґог В. 244, 410
Вандурський В. 264
Василенко М. 29
Васильєв В. 18, 19, 103, 111
Василько В. 16, 17, 20, 25, 29, 31, 35, 36, 39, 42, 43, 103, 105, 111–113, 116, 118, 119, 125, 126,130, 132, 133, 137, 138, 165, 174, 233, 255, 263, 282, 284, 304, 330, 340, 359, 364, 371, 376, 392, 394, 395, 397, 399–402, 405, 408, 422, 522, 524, 525, 629
Васильченко С. 17, 263
Васютинський 572
Ватуля О. 103, 225
Вахнянин О. 458
Вахтангов Є. 204, 370, 489, 491, 492, 503, 510, 512, 515
Вашкевич М. 57
Вев'юрко А. 352
Вейтінг С. 317
Величко Г. 56
Венгжин Ю. 82
Вербицький М. 50, 87
Вериківський М. 315
Вернер Р. М. 67, 446, 447
Верхарн Е. 312
Верхацький М. 39, 40, 44, 127, 179, 275, 371, 395, 402, 408, 629
Вершигора П. 178
Вершилов Б. 351
Веселовська Г. 249, 310
Веселовський Я. 450
Винниченко В. 16–19, 24, 26, 96, 97, 107, 108, 110–112, 138, 178, 233, 328, 381, 436, 454, 459, 483, 485
Висоцька С. 219–229

Виспянський С. 65, 223, 238
Вишневський В. 291
Вишневський І. 633, 637, 638
Вишня Остап (Губенко М.) 186, 192, 262, 403, 595, 598– 600, 603, 606, 616, 628
Вільнер В. 524
Вільський З. 221, 223, 227–229
Вільшанський М. 81
Вінценз С. 67
Вірський П. 317
Вітер В. 289
Вітковський С. 446, 450
Вітошинський В. 54
Вітошинський О. 50
Владимиров О. 193, 620, 625
Владимирова Н. 207
Власов М. 290
Власюк Д. 260, 539, 629
Вовк М. 187
Вовсі С. *див.* Міхоелс С.
Водяний Т. 15, 53, 56, 60, 62, 64, 70, 250, 343, 345, 422–426, 429, 431, 432, 436,437, 439, 442, 446, 447, 452, 456, 457
Возняк М. 67
Войнович І. 79
Войтовський Л. 200
Волинець О. 460
Волицька І. *див.* Волицька-Зубко І.
Волицька-Зубко (Волицька) І. 111, 199, 200, 249, 250, 277, 373, 460
Волконський С. 21, 102
Воловик Г. 371, 391, 394, 397
Воловики 394
Володарський М. 351
Володимирич 73
Волькенштейн В. 220
Вольський 167, 330
Вольтер Ш. 98
Вольф Ф. 182, 354, 591, 616
Вондрак В. 64
Вонс С. 58,60
Воркун С. 452
Воробкевич І. 50
Вороний Марко 16
Вороний Микола 16, 24, 25, 101, 102, 106, 210, 501
Воронов В. 371, 395, 402, 406
Ворошилов К. 492
Воррінгер В. 325
Востяков А. 190

Гавриленко О. 120
Гавришко І. 395
Гаєвський В. 355
Гайворонський В. 30
Гайдабура В. 631
Гайдамака Д. 480
Гайдн Ф. Й. 191
Гаккебуш В. 20, 132, 137, 138, 178, 232
Гаккебуш Л. 125, 138, 337, 364, 391, 395, 396, 524
Галан Я. 405
Галеві Ф. Ж. 73
Галіат-Валаєв Р. 183, 184, 186
Галілей Г. 504
Галюн І. 263
Гальбе М. 18, 71, 233, 250, 292
Галькевич А. 456
Гамсун К. 220
Гандяк О. 57
Ганс А. 286
Гарбузюк М. 199
Гардт Е. 443
Гарін В. 194
Гарматій Л. 75, 471
Гаско М. 186, 599, 601, 602, 604
Гауптман Ґ. 18, 219, 238, 279, 311, 328, 443, 459
Геббель Ф. 77, 78, 442
Геворкіян 487
Гейне Г. 252
Геляс Я. 424
Гензер С. 460
Генрікс 193, 620, 625
Герасимова І. 411
Геринович В. 453
Геростpат 171
Гец С. 178
Гецiв Г. 52, 53
Гінзбург Є. 492
Гірняк Й. 97, 98, 181, 186, 280, 282, 286, 298, 303, 309, 322, 330, 336, 340, 347, 371, 463, 497, 499, 506, 507, 550, 594, 596, 597, 606, 608, 628
Гірняк П. 598–600, 603
Гладков Ф. 186, 191
Глієр Р. 118, 262, 272, 296, 516, 518
Глущенко О. 18
Гнатюк В. 70
Говоров Л. 518
Гогоберідзе О. 596
Гоголь М. 91, 93, 290, 403, 497, 498, 511
Годар Ж.-Л. 245
Гоккель 620, 625
Голованов М. 518
Головащенко М. 492

Головченко В. 120
Голота В. 311
Голубець М. 18
Голубкова 622, 624
Гольдман С. 609
Гольдфаден А. 348
Гольдштейн Ш. *див.* Семдор Семен
Гомер 516
Гонтаренко 626, 627
Гопккель 193
Горак Р. 445
Горбачов Д. 257
Гордін Я. 73, 76, 346
Горенко Л. 301
Городовенко Н. 530
Горчаков Н. 407
Горький М. 139, 406
Госейко Л. 285, 286
Гостинська А. 74
Гофмансталь Г. фон 251, 392
Гоффманн Й. 442
Гоцці К. 262
Грабовський О. 395
Граділь Я. 329
Грай К. 125
Грановський Олексій (Азарх А.) 348, 352, 356, 507
Грассо Дж. 94
Граціє Г. 391
Гречаний С. 18
Грибоєдов О. 220
Григорович І. 55
Гриневецька І. 51, 52, 419, 420
Гриневецький М. 419
Гриневецький І. 49, 50, 420
Гриневецькі 52
Гринько Г. 161, 359, 512
Гріг Е. 133
Грінвей П. 245
Грінченко Б. 68, 450
Грінченко М. *див.* Загірня М.
Гросс Г. 264
Грудина Д. 161, 167, 178, 179, 334, 533, 540, 546, 554, 564, 577, 583,
Грушевський 597, 608
Грушевський М. 16, 456, 588
Гулак-Артемовський С. 49, 55, 420
Гулевич 420
Гулейчук Й. 76, 472, 473
Гумільов М. 414
Гуцков К. 73
Гюго В. 45, 151, 263, 403

Ґедройць 635
Ґельмґольц Ґ. Л. Ф. 200
Ґете В. 65, 434, 435, 443, 485, 517
Ґоґен П. 244, 410
Ґрільпарцер Ф. 18, 114, 146, 254, 292, 311
Ґротовський Є. 230, 380, 417
Ґуссерль Е. 325
Ґюйґенс Х. 200

Давісон Б. 98
Дадіані Ш. 405, 596
Далькроз Е. *див.* Жак-Далькроз Е.
Данилович (Данилович-Сеник) С. 67, 69, 70, 72, 452, 458
Данилович С. 461
Данилович-Сеник С. *див.* Данилович С.
Даніель М. 351
Данте А. 495, 517
Данченко Володимир 478–480
Данченко Володимир (1914–1967) 479
Даргомижський О. 270
Дацьків М. 191, 530, 593, 597, 602, 607, 608, 616, 628, 630
Дашкевич Я. 159, 161
Дейч Є. 495, 496
Дейч О. 12, 20, 89, 93, 94, 227, 229, 232, 278, 279, 391, 493, 495, 520
Дейчі 493, 494, 496
Делоне 253
Дельсарт Ф. 102, 104, 243, 410
Демуцький Д. 284
Демчук Т. 86, 87
Дехтяренко 551, 560
Дзержинський Й. 190
Дзюба І. 277
Дзятківська Н. 424
Дикий О. 496
Дідицький Б. 436
Діккенс Ч. 220, 221
Дінор Е. 351
Діхтяренко К. 31, 371, 394, 510
Дмитрієв Р. 632
Дніпровський І. 152, 160, 402, 521–527, 569
Дністрянський С. 70, 71, 456
Добкін М. 8
Добровольська О. 103, 111, 113, 225
Довбищенко Г. 249
Довженко О. 284, 286–288, 290–300, 366, 492–496
Долина П. 23, 25, 125, 264, 284, 288, 371, 394, 397
Долинський С. 609
Долінін П. 403

Донцов Д. 579, 584
Дорожний-Мінеко І. 194
Дорошенко П., гетьман 84
Дорошенко С. *див.* Семдор Семен
Дорошенкова А. 84
Досвітній Олесь 338–340, 595, 598, 616, 628
Достоєвський Ф. 93
Драбик В. 228
Драй-Хмара 270
Драк А. 257
Драк М. 264
Дрималик Й. 63, 77
Дробинський 580
Дробинський В. 396
Дробинський К. 191
Дубовик А. 395
Дубовик Л. 31, 120, 371, 402, 404–408, 510
Дудниченко Ф. 86
Дузе Е. 22, 222
Дурдуківський В. 492
Дутчак Г. 529
Дюма О. 406
Дяченко В. 478

Ейзенштейн С. 290
Екстер О. 259, 260, 264
Еллан-Блакитний В. 305, 312
Елюар П. 246
Епік Г. 599
Ердман Б. 264
Еренбург І. 315, 497
Ернст Ф. 302
Есслін М. 245
Ефрос А. 259

Євреїнов М. 22, 388, 501
Єгоров 194
Єйтс В. 279
Єлева К. 263, 315
Єлисеєва М. 87
Єллінек Е. 435
Єллінек М. Г. 434, 435, 441
Єрещенко В. 192
Єрмакова Н. 10, 95, 125, 249, 390,
Єфименко Р. 133
Єфремов С. 16, 37, 110, 307, 329, 492, 579, 588

Жаботинський Д. 346
Жаданівський М. 191
Жак-Далькроз (Далькроз) Е. 137, 210, 243, 374, 410, 499, 502, 503
Желязовський Р. 74
Жуве Л. 279
Жукова Варвара 309
Жулавський Є. 18, 19, 111, 233, 242, 253, 292, 485
Жулковський А. 98
Журов Г. 284

Заблоцький Ф. 238
Завадський Ю. 406
Завелєв Б. 283
Загаров О. 93, 226
Загірня (Грінченко) М. 18, 458
Загорська Г. 221, 222
Зайцев Б. 492
Заклинський К. 470
Заковський 194, 195
Замора Ф. 69, 453
Заньковецька М. 7, 15, 50, 51, 59, 60, 91, 451, 478, 481, 499, 511, 520
Заполянський Г. 354, 355
Запольська Г. 59
Зарічна Н. 480
Заславський Ф. 351
Затворницький В. 371, 397
Затворницький Г. 394
Затиркевич-Карпинська Г. 89, 520
Затонський В. 23–25, 125, 181, 330, 391, 562
Захава Б. 506
Заячківський М. 605
Зеемюллер Й. 434, 435, 441
Зелінський 590
Зенкевич П. 497, 519
Зеркалова Д. 150
Зеров М. 16, 37, 270, 302
Зінкевич О. 44
Зозуля Ю. 146, 335, 395, 399
Зонненталь А. 65
Зубкін С. 609
Зубрицький С. 86
Зудерман Г. 55, 71, 392, 443, 458, 459, 462
Зускін В. 66, 508, 510

Ирій А. 396

Ібсен Г. 18, 73, 74, 83, 133, 220, 279, 443, 483, 485
Іванов В'ячеслав 28, 314
Іванов Всеволод 153, 403
Івашкевич Я. 223, 229
Івашутич О. 395
Ігнатович Г. 31, 40, 123, 125, 126, 371, 394, 395, 397, 399, 406, 408, 410

Ігнатьєва Ю. 478
Ізя (Сапожніков) І. 351
Іллєнко Ю. 289
Ільїнський І. 506
Ільницький О. 314
Інкіжинов В. 31, 151, 401, 487, 499, 512, 513, 518, 519
Іоселевич 608
Ірчан Мирослав 16, 174, 186, 192, 193, 312, 529, 548, 595–597, 599, 600–608, 620, 625, 628
Ірчан-Баб'юк Мирослав *див.* Ірчан Мирослав
Іскандер О. 525

Йордан 455
Йосипенко М. 39, 520

Каганович Л. 491
Кайзер Ґ. 144, 279, 294, 325, 329, 330, 334, 367, 391, 392
Кайнц Й. 65, 90, 277, 407, 442–444
Калениченко І. 480
Калин В. 86, 97, 98, 103, 123, 125, 346
Калішевський Я. 478
Калманович Л. 346
Кальдерон де ла Барка П. 55
Кампанелла Т. 266
Камю А. 254
Кандинський В. 259, 324
Капельгордський П. 403
Капій М. 67
Капчинський М. 283
Карпенко-Карий (Тобілевич) І. 7, 55, 59, 73, 76, 87, 95, 108, 151, 225, 402, 405, 479
Кассіодор Ф. 388
Катаєв В. 406
Катаока 634
Квитко Л. 352
Квінт Р. Г. 388
Квітка-Основ'яненко Г. 95
Кириленко І. 86
Кисілевський Т. 449
Кисіль О. 101
Кіктєва Т. 536
Кілерог М. 530, 533, 603
Кірхнер Е. 324
Кладо Т. 200
Клековкін О. 249
Климов 626
Клімт Ґ. 437, 438
Клішевська К. 420
Клішевський А. 420
Кляйст Г. фон 387
Кльодель П. 487
Кнепляр П. 443
Кобринська Н. 50
Коваленко Г. 226, 260
Коваленко П. 92, 129, 133
Ковальська Д. 479
Коган Б. 608
Козак Б. 10, 228, 230, 417, 431, 493
Козельський Б. 599, 605, 617
Козинцев Г. 404
Козицький П. 118, 266, 302, 540, 543, 556
Козловський І. 492, 520
Козловський, польський шпигун 634, 635
Кокольський 461
Кокошко О. 442
Кокто Ж. 320
Колесса О. 456, 460
Колесса Ф. 77, 78
Коломієць С. 539
Комардьонков В. 264
Комісаржевський 275
Конор Ф. 512
Коонен А. 491
Копач П. 60
Копернік М. 504
Копиленко О. 533, 540, 568, 569
Кордун В. 45
Корженьовський Й. 55
Корляків М. 178
Корнієнко І. 285
Корнієнко Н. 10, 20, 25, 35, 36, 43, 199, 208, 210, 230, 242, 249, 250, 382, 409, 520
Корнійчук О. 34, 35, 404, 406, 552
Коровін К. 262
Корольчук О. 92
Коряк В. 333
Кос А. 460
Косарєв Б. 263
Косинка Г. 487
Косіор С. 181, 529, 530, 533, 597, 598, 600, 602, 605
Коссаки 83
Коссак-Костів М. *див.* Коссак-Чернявська М.
Коссак-Чернявська М. 86, 87
Костенко А. 84
Костомаров М. 492
Костюк М. 8
Котарбінський Ю. 220
Котляревський І. 55, 73, 85, 87, 95
Котлярова М. 354, 355
Коханенко Є. 263
Коцебу А. Ф. Ф. 68, 448, 463
Коцко А. 69–71, 345, 452, 455–457, 459, 460

Коцюбинський М. 288
Кочерга І. 263, 482
Кошевський К. 261
Кошиць О. 17
Кравченко Г. 120
Кравчуківна Ф. *див.* Лопатинська Ф.
Крайній Л. 185, 186, 613, 616, 617
Кракауер З. 278
Красинський З. 220
Красовський Л. 333
Крашевський Ю. 55
Креґ (Крейґ) Г. Е. Ґ. 22, 45, 207, 208, 220, 222, 232, 243, 332, 380, 385–387
Кретова 628
Кривенко П. 601–603, 605
Криворучко Л. 631
Крига І. 41, 371, 397, 408, 522
Криницька Л. 629
Кричевський В. 16
Крістева Ю. 318
Кроммелінк Ф. 150, 286
Кропивницький М. 7, 50, 52, 55, 58, 60, 73, 87, 88, 95, 108, 151, 225, 237, 263, 395, 399, 461, 478
Крушельницька С. 69, 503
Крушельницький А. 16
Крушельницький М. 56, 97, 98, 263, 296, 298, 322, 395, 406, 408, 496, 501, 506, 507, 529, 534, 550, 551, 556, 580, 585, 594, 628, 629
Кудрицький А. 421
Кудрицький П. *див.* Береза-Кудрицький П.
Кузнецов С. 92
Кузякіна Н. 20, 35, 41, 43, 98, 100, 104, 111, 138, 199, 249, 289, 290, 338, 397, 493
Кукель-Краєвський В. 632
Кулик І. 132, 163–167
Кулик, прокурор 628
Куліш А. 321
Куліш М.16, 31, 66, 153, 154, 164, 165, 167, 168, 172, 174, 179, 183, 260, 291, 297–299, 305–307, 309, 317–326, 395, 399, 401, 405, 412, 497, 500, 518, 519, 521, 526, 527, 531, 543, 545, 549, 550, 552, 557, 560, 562, 563, 582, 595, 610, 639
Куліш П. 131
Кульчицька К. 419
Кульчицький К. 55
Кульчицький Л. 456
Кунін Й. 269, 270, 364, 391, 397
Купчинський Є. 54, 66, 74
Курбас (Янович) С. 49–55, 63, 66, 77, 232, 419, 421, 424, 432, 440, 445, 505
Курбас А. 54
Курбас Ванда 49–54, 56, 232, 287, 417–419, 421, 424, 500, 591, 622
Курбас Володимир 458
Курбас І. 53
Курбас К. 52, 54
Курбас Марія 53
Курбас Микола 53, 446
Курбас Надія 61, 66, 74, 84, 85, 431
Курбас Нестор 52, 54–56, 61, 431, 460
Курбас Олена 53
Курбас Омелян (Омелян-Зеновій) 53, 446, 458
Курбас Осипа 52–54
Курбас П. 49, 51–54, 64, 67, 84, 85, 419, 431–434, 436, 440, 445, 447, 449, 485
Курбас Р. 52–58, 84, 436, 459, 461, 462, 482, 483
Курбаси 55
Курбас-Янович С. *див.* Курбас С.
Курочка-Армашевський І. 263, 264
Кушнарьова Г. 79, 81, 83
Кушніров А. 348, 569

Лабінська Д. 37, 266
Лабінський М. 10, 16, 20, 35, 39, 40, 42–46, 114, 249, 282, 422, 424, 466, 475, 529, 587
Лазоришак О. 191, 529, 534, 585
Ланге К. 212
Лаубе Г. 65, 435, 442
Левицька О. *див.* Бучма О.
Левицький Іван *див.* Чарнецький С.
Левицький М. 403
Левицький С. 452
Левицький Ф. 89
Левізон Р. *див.* Арнольд Р.
Левітіна С. 533, 539, 540, 561–564
Левченко І. 103, 108, 125
Лейферт, брати 133
Лендел М. 73
Ленін В. 298, 492
Леонардо да Вінчі 177, 516
Леонтович М. 12, 25
Лермонтов М. 67
Лессінґ Е. 251
Лещій П. 456
Липківський В. 37
Липківський Л. 125, 133
Лисенко М. 18, 55, 59, 66, 73, 85, 87, 112, 118, 268, 270, 477
Литвиненко-Вольгемут М. 482
Литвинович І. 419
Лишанський Є. 397
Лідер Д. 265
Лімановський В. 231
Ліпінський Т. 74

Ліст Ф. 488
Ліфшиц Б. 529
Ліхачов В. 187
Лішанський Ю. 351, 395
Лоєв М. 346
Лозинський М. 69, 70, 344
Лойтер Е. 346, 348
Ломацький М. 466
Лондон Джек 348
Лопатинська (Кравчуківна) Ф. 55, 68, 70, 73, 86, 87, 399, 454, 455, 503
Лопатинський Л. 68
Лопатинський Ф. 31, 84, 86, 97, 103, 123, 125, 126, 133, 145, 151, 168, 191, 288, 305, 336, 337, 348, 371, 391, 394, 395, 397, 399, 401, 402, 499, 518, 525, 594
Лопатинський Я. 84
Лорка Ф. Ґ. 45
Лосєв О. 201
Лотман Ю. 244
Лоуен О. 385
Луначарський А. 27, 492, 511, 512, 519,
Лунін Є. 195
Лур'є 354
Лучицька (Ягідка-Лучицька) К. 438, 475–482
Лучицький Л. 477, 478
Любинецький Р. 72, 73
Любомирський Є. 351
Любченко П. 161, 181, 529, 530, 533
Людкевич А. 66
Ляров М. 282, 284

Мавренко-Коток І. *див.* Сагатовський І.
Магат О. 371, 391, 394, 396
Мазур Л. 383
Майдейський 59
Майрінк Ґ. 392
Макаренко А. 395, 538
Маков 513
Максимович К. 594
Малевич К. 259
Малецький А. 452
Малицька К. 71
Малюшек Ю. *див.* Остерва Ю.
Мамиконян 495
Мамонтов Я. 311
Мандельштам Н. 492
Мандичевський Є. 57, 60
Манн Т. 392
Мануїльський Д. 328
Мануйлович С. 20, 101–103, 107, 108, 111, 225, 295
Манько Л. 76, 87
Марголін С. 168
Марджанішвілі К. 596
Марич М. 120, 125
Марків О. 452
Марков П. 219
Марс А. 455
Мартинович Г. 60
Мар'ямов О. 290
Мар'яненко І. 16, 87, 91, 92, 107, 121–123, 138, 168, 296, 336, 337, 397, 399, 403, 405, 513–515, 533, 540, 574, 575, 579–582, 584, 629
Масоха П. 287, 296
Матвєєв М. 37, 195, 196, 621
Матвіяс С. 57
Матулівна Н. 604
Матчак М. 453
Матюк В. 74
Махницька М. 68
Мацкевич Г. 269
Мач Ф. 437
Маяковський В. 155, 253
Медведєв О. 529
Медведик П. 49, 249, 458, 463
Мединцева А. 224, 475
Меженко Ю. 312, 315
Мейєрхольд В. 204, 219, 226, 231, 266, 275, 290, 293, 304, 323, 328, 330–334, 340, 355, 380, 407, 409, 437, 465, 492, 496, 499, 501, 503, 506–508, 512, 513, 554, 582
Мейтус Ю. 175, 177, 275, 307, 348
Мелешкіна І. 343
Меллер В. 176, 179, 260, 263, 264, 284, 335, 391, 405, 500, 534
Мельник В. 195
Мельник К. 120
Менцинський М. 67
Мерензон А. 351
Меріме П. 147, 263, 395, 400
Метерлінк М. 219, 220, 279, 550
Метнер 270
Мидловський І. 58
Микитенко І. 35, 36, 168, 172, 174, 176, 178, 274, 275, 281, 309, 317, 405, 488, 531, 533, 540, 545, 548, 552, 554, 558, 560, 561, 563, 564, 566–569, 574, 576–578, 581, 583
Микитенко О. 42
Миленька Г. 214
Миргород Т. 120
Миров-Бедюх П. 479
Миронов Ю. 480
Миськевич 452
Михайлик 330
Михайличенко Г. 302

Михайлів Ю. 302
Мишуга О. 67
Мишустін 609
Мікеланджело Б. 516
Міллер 102, 104
Мілютенко Д. 287
Мінковський Ґ. 204
Мінор Я. (Льов, Юніус) 434, 435, 440, 441
Міняйлюківна Н. 75, 469
Мірбо О. 328
Мірошниченко Н. 318
Міхневич 510
Міхоелс (Вовсі) С. 66, 182, 243, 319, 322, 352, 354–356, 496, 508, 510
Міцкевич А. 238
Моджеєвська Г. 98
Модзалевський В. 302
Моїссі С. 94, 509, 510
Молчанов Г. 608
Мольєр Ж.-Б. 18, 102, 131, 238, 443, 501
Монаков П. 631, 635, 636, 639
Монахов 638
Монахов М. 94
Монюшко С. 73
Моор Ф. 65
Мор Т. 298
Мордкін М. 136, 268, 271
Морзе С. 368
Москаленко М. 9, 46, 249
Моцарт В. А. 191
Музичка А. 67, 70
Муравйов М. 233
Мурашко О. 25
Мусоргський М. 270
Мюллер Ф. 200

Назарчук М. 580
Наливайко 86
Наливайко В. 86
Нарбут Г. 266, 302
Науменко В. 25
Науменко І. 480
Немирович-Данченко В. 219, 226, 407, 519
Нестеровський П. 132
Нестрой Й. 277
Нечуй-Левицький І. 288
Нещадименко Р. 120, 123, 125, 135, 364, 499, 500
Нижанківський А. 55
Ніжинська Б. 123, 136, 137, 260, 271
Нікітін В. 478
Ніковський А. 364, 492
Нірод Ф. 264
Ніцше Ф. 200, 208, 242, 387–389, 502
Ніщинський П. 50, 55
Новиков М. 39
Новиков Михайло 192
Норвид М. 348, 351
Носалевич О. 72
Нугер Абрам 351
Нугер Аркадій 351
Нушич Б. 405
Нятко П. 20
Ньютон І. 200, 393

Обертинський 71
Оболенський Л. 200
Обюртен В. 252, 374
Озерський В. 540, 565, 566, 576
Озерський Ю. 595
Олексієнко 486, 488, 510, 519
Олесь О. 16, 18, 19, 96, 97, 101, 102, 233, 238, 242, 311, 475, 483
Ольшанський М. 55
Онацька В. 102, 103, 120, 125, 135, 371, 395, 397
Орвелл Дж. 492
Орленєв 94
Орочко А. 492
Орф К. 267
Оршанов Б. 478–481
Осиповичева А. 55
Остерва (Малюшек) Ю. 224, 227, 228, 230–241,
Островський О. 60, 66, 402
Оттфрід 435
Оффенбах Ж. 55
Охлопков Н. 404
Охримович О. 67
Ошман 634

Паві П. 208, 380
Павлик М. 57
Павличко С. 96
Павліковський Т. 74, 224
Павлушков М. 307
Пакогон В. 512
Палієв 594
Палієнко О. 479
Панченко 628, 630
Паньківський С. 451
Паславський Д. 456
Пассос Дос Дж. 542, 543
Пастернак Б. 19
Паторжинський І. 482
Пахаревський Л. 14
Пелех П. 67, 70

Пельше Р. 333, 512
Первомайський Л. 261, 320, 405, 533, 540, 558, 562, 563, 576
Перегуда О. 282, 283, 286, 288, 394
Перетц М. 352
Перкач М. 58
Персон Д. 187
Петіпа В. 150
Петлюра С. 14–16, 26, 28
Петренко 168
Петрицький А. 18, 260–262, 268, 292, 500
Петров Ф. 512, 530, 531
Петровичева В. 74
Петров-Соколовський 348, 547
Петровський Г. 512, 529
Петрусенко О. 482
Пилинська М. 522
Пилипенко 341
Пилипенко К. 81, 282
Пилипенко С. 305
Пилипчук Р. 10, 219, 249, 422, 463, 475
Питлик В. 452
Пігулович З. 364, 371, 391, 394, 397
Підвисоцька Е. 52
Підвисоцький К. 52, 55, 66, 420
Підвисоцький С. 66
Підмогильний В. 16, 195
Піменов В. 520
Пінчевський М. 351
Пісецький Г. 633
Піскатор Е. 188, 355
Плавт Т. М. 64
Планкетт Р. 55
Платон 266, 391
Плачинда С. 290
Плеський М. 474
Плетньов А. 340
Плєшнарович Є. 420
Плошевський В. (В.-К.) 66, 419, 420
Плужник Є. 270
По 407
Погодін М. 190, 194
Подвойський М. 489
Подорога В. 387
Подорожний О. 186, 191, 192, 296
Позерн Б. 194
Поліщук В. 16, 501
Полторацький О. 168, 308
Полусмакова Л. 517
Полуянов Ф. 190
Поляков В. 512
Полянський О. 418, 420, 421
Поль Г. 392
Попов М. 529, 530, 533
Попович К. 479
Поповський О. 294
Поппер К. Р. 201
Порайко В. 469
Порембовіч Е. 453
Посполитакі В. 194
Постишев П. 161, 181, 529, 530, 533, 566–600, 602, 603, 605, 607, 613
Потапович 628
Потураєв 193, 620, 625
Предславич Л. 125, 130
Предславичі 394
Привалов Л. 635
Приходько А. 512, 606
Пришливий 609
Прокопович Р. 72, 73
Прокоф'єв С. 262, 264
Прохоренко Г. 108, 111, 225
Прохорович П. 75
Пруст М. 201
Пуппе Я. 162
Пуччіні Дж. 73, 261, 264
Пушкін О. 220, 369, 487
Пчілка Олена 50, 55
Пшибишевський Б. 187
Пшибишевський С. 219, 459
П'ясецький М. 254
П'ятигорський О. 244

Рабінович І. 260
Рабічев Н. 162, 166, 167
Радкевич К. 55
Радлов С. 355
Радчук Ф. 36
Раєвський П. 193, 621, 625– 627
Райнер М. Р. 414
Рак-Михайловський С. 638
Раковський Х. 328
Рахманінов С. 268, 502
Рачук І. 290
Ревуцький В. 280, 281, 249
Ревуцький Д. 364
Рейнгардт М. 72, 73, 116, 188, 222, 223, 232, 287, 332, 352, 355, 443
Ремез О. 75, 76, 83, 463, 464, 467, 469, 471, 473
Решетар М. Р. 434, 436
Рєпін І. 478
Рибаков Б. 255
Риков О. 291
Рильська К. 495
Рильський М. 270, 482, 493–495, 504

Риндін 404
Рихловський Ф. 220, 228, 232, 234
Ріккерт Г. 382
Рільке Р. М. 45
Рогорянський 86
Розенштраух Е. 190
Романенко 569
Романовський М. 403
Рубенс П. П. 411
Рубльов А. 516
Рубчак І. 55, 74, 513
Рубчаківна О. 513
Рубчакова К. 55, 74, 77, 79–82, 400, 499
Руденко Р. 39, 622
Рудницький М. 67, 70, 81
Ружицькі 420
Рузвельт Ф. 635
Рулін П. 20, 264, 327, 401
Руссо Ж.-Ж. 266
Руставелі Ш. 516

Савицький О. 62, 191
Савченко М. 395
Савченко Я. 167, 304, 329, 332
Сагатовський (Мавренко-Коток) І. 479–481
Садовська С. 67, 70
Садовський (Тобілевич) М. 7, 59, 60, 87–94, 99, 100, 103, 104, 110, 224, 225, 232, 268, 292, 310, 311, 327, 444, 451, 475, 503, 511, 520, 592, 612, 622
Саксаганський Панас 110, 119
Саксаганський Петро 7, 482
Салтиков М. 285
Самійленко В. 18, 501
Самійленко П. 20, 24, 89, 100, 101, 103, 104, 106, 108, 111, 113, 225, 253, 336
Сапожніков І. *див.* Ізя І.
Сарду В. 255, 343
Сахаров М. 538
Сац Н. 187
Свашенко С. 284, 286, 287, 296, 298
Сверожич 187
Свєнціцький І. 466
Святський Д. 200
Сезанн П. 208
Секунда Т. 201
Семашкова В. 67
Семашкова М. 67
Семдор (Дорошенко) (Гольдштейн) Семен (Ш.) 18, 19, 24, 82, 84, 224, 311, 346, 475–477
Семенів О. 69, 344, 452
Семенко М. 102, 168, 169, 266, 270, 301–309, 312, 314, 391, 499
Сердюк О. 89, 91, 92, 403, 443, 629
Середа А. 391
Сидоренко Є. 120
Сидоров 182, 591– 593
Сидоряк С. 57
Симашкевич М. 260, 264
Симиренки 494
Симиренко Л. 25
Сіманцев Б. 164
Сінг Д. М. 396
Сінклер Е. 145, 294, 335, 396, 400
Сірецький Р. 81, 83, 224
Сірко В. 594
Січинський Д. 66, 87
Скалій Р. 35,181,249,417–419,421,632
Скибневський О. 264
Скляренко В. 31, 348, 371, 395, 402, 404, 405, 548, 551, 576, 629
Сковорода Г. 12, 25, 236, 238, 243, 266, 411, 412, 497, 511, 516
Скоропадський П. 226, 234
Скотт Л. 395, 400
Скриба 343
Скрипник Л. 424
Скрипник М. 160–162, 164, 245, 465, 510, 512, 520, 557
Скрябін О. 191, 253, 266, 268
Скулін 626, 627
Славинський Ю. 512
Славін Л. 187, 191, 192
Слісаренко О. 16, 132, 137, 305, 606
Слободівна М. 55
Словацький Ю. 74, 91, 223, 238, 260
Слядкий 82
Смерека (Баглій) А. 18, 108, 111, 120, 125, 225
Смирнов О. 525
Смишляєв В. 487, 489, 519
Смолич Ю. 20, 40, 182, 328, 403
Сноу Ч. П. 206
Собач 67
Соболєв Р. 290
Соколов 610, 613, 617
Соколянський 606
Солженіцин О. 492
Солнцева Ю. 494, 495
Соловцов М. 282
Сольський Л. 65, 90, 220, 224
Сорокін 621
Сорувко 418
Сосоновський Л. 497
Сосюра В. 312
Сотник Д. 168

Софокл 18, 72, 104–106, 108, 114, 134, 139, 233, 238, 261, 271, 272, 396
Спенсер Ґ. 200
Стабовий Г. 316
Стадник Й. 73–76, 78–81, 224, 470, 472–474
Стадникова С. 55, 74, 77–80, 88, 92
Сталін Й. 182, 299, 492, 601, 602, 604
Станіславська М. 511
Станіславський Ґ. 220
Станіславський К. 66, 219–221, 223, 226, 228, 229, 231, 267, 369, 370, 379, 391, 407, 409, 507, 509, 511–513, 515, 519, 554
Станіславський Я. 220
Станішевський Т.-М. 222
Старицька М. 16, 364
Старицька-Черняхівська Л. 16, 37, 96
Старицький М. 50, 55, 73, 76, 77, 87, 95, 263, 395, 400, 406, 454, 477, 479
Стародуб А. 536
Старцев 627, 630
Сташук Г. 396
Стельмах М. 493
Стемпень С. 418
Степовий А. 268, 270, 302
Стефаник В. 54, 67, 71, 403
Стефурак С. 66
Стеценко К. 118
Стечинський А. 66
Стечинські 52, 420
Стешенко І. 17, 20, 25, 42, 43, 364
Стешенко О. 491
Стодоля К. 480
Стопка А. 57
Стравинський І. 267
Стрєлкова Є. 137, 397
Стрижевський Д. 351
Стріндберг Ю. 279
Струхманчук Я. 132
Студинський К. 67, 70, 71, 446, 447, 450, 453
Стус В. 44
Стучка П. 512
Сулержицький Л. 220, 510, 511
Сулима М. 301
Суровцева Н. 129, 130
Сухино-Хоменко В. 163, 165
Суходольський О. 87, 479, 480

Таїров О. 138, 259, 275, 323, 331, 391, 491, 496, 501, 503, 508, 513, 549, 554
Танєєв 187
Танєєв С. 270
Танюк Л. 35, 38, 43, 199, 249, 324, 491, 507, 508
Таран Ф. 181, 539, 542, 547, 558, 561, 566– 568, 570
Тарараn 628
Тарасевич М. 228
Тарло Г. 348, 351
Тасін Г. 280, 284
Татлін В. 491, 505, 512
Твардовський К. 457
Тейхер (Тейхман) Й. А. 53, 417, 419, 421
Тейхер В. *див.* Курбас Ванда
Тейхман А. *див.* Тейхер Й. А.
Тейхман К. 53
Тельнюк С. 11
Теплицький Л. 190
Теренцій П. А. 64
Терещенко А. 249
Терещенко М. 23, 25, 102, 103, 108, 111, 113, 133, 172, 174, 225, 288, 306, 310–317, 354, 394, 555
Терлецький О. 58
Тимочко В. 456
Тичина П. 11–13, 18, 155, 235, 266, 270, 292, 295, 302, 312, 313, 492, 493, 498, 499, 512
Тишковський 635
Тишлер О. 260
Тілль Е. 456
Тіміґ Г. 65, 441
Ткаченко В. 494
Ткачук І. 593, 597, 599, 602, 603, 605, 608, 628, 630
Тобілевич І. *див.* Карпенко-Карий І.
Тобілевичі 237
Тогобочний І. 87
Токар Х. 173, 178, 352
Толлер Е. 144, 155, 335, 391, 395, 399
Толстой Л. 73, 76, 77, 93
Толстой О. 220
Топольницький Г. 59
Торстенсен В. 496
Трахтенберг В. 79, 80
Третяков С. 144, 335, 400
Трі Б. 222
Троцький Л. 492, 514
Тураєв Б. 501
Тураїв Н. 512, 513, 519
Туркельтауб І. 331, 333, 335–340
Тютюнник Ю. 492
Тягно Б. 31, 35, 65, 147, 151, 153, 371, 394, 395, 397, 398, 400– 405, 407, 408

Уайт 200
Ужвій Н. 179,287,309,322,556,580,582
Українка Леся 19, 96, 97, 102, 111, 114, 238, 261, 328, 480, 483, 516–518
Улагай-Красовський Л. 331
Уланова Г. 495
Уразов І. 330, 331, 335, 337
Урсалова Г. *див.* Бегічева Г.
Урсалова-Бегічева Г. *див.* Бегічева Г.
Устиянович К. 52
Утриско О. 68, 448
Утьосов Л. 190

Файмушевич Х. 351
Фарлендер 391
Феданишин М. 456
Федорцева С. 97
Федькович Ю. 50
Фейєрбах А. 22, 212
Фельдман Д. 165, 284
Фельдман Ф. 74
Фердінандов Б. 391
Филипович П. 16
Фінкель Л. М. Е. 70, 457
Фіцнер-Морозова М. 55
Фламаріон К. 384, 504
Флоринський 635
Фодчук 467
Фоміна Ю. 406, 538
Фор П. 407
Франко А. 67
Франко І. 7, 9, 17, 18, 50, 51, 54–58, 60, 64, 66, 67, 69, 72–74, 79–81, 104, 250, 288, 422–425, 454, 505, 516, 517
Франко Т. 67
Фредро О. 238
Френнфельс 392
Фройд З. 185, 242, 378, 438, 616
Фромм Е. 384
Фукс Ґ. 22, 207, 210–212, 232
Фульд Л. 443
Функе 71

Ханенко Б. 391
Хвиля А. 529, 530, 532, 534, 535, 537, 540, 541, 543, 544, 547, 557, 567, 574, 576–580, 584
Хвильовий М. 164, 165, 183, 245, 291, 305–307, 309, 500, 501, 554, 576, 595, 596, 598–600, 603, 607, 610–613, 616, 617
Хвостенко-Хвостов О. 262
Хеопс 501
Хікмет Н. 495
Хлібцевич Є. 477, 478
Хмельницький М. 289
Хмурий В. 98, 556
Ходжаєв Ф. 638
Хольд І. 513
Хоменко В. *див.* Сухино-Хоменко В.
Хороб С. 249
Хоруженко Н. 43
Хоткевич Г. 16, 60, 68, 74–76, 335, 338, 424–466, 473, 474
Хоткевич П. 60, 466
Хояк Б. 417, 418
Христовий М. 341, 474, 527, 562, 595
Хрущов М. 492

Цапок Г. 264
Цвицишин В. 39, 40
Цеглинський Г. 98
Цейгерт 636
Цеханський В. 186
Цимбал В. 168
Цимбал Н. 521
Ціпановська О. 71
Ціцерон М. Т. 388
Цюрупа О. 489, 512

Чайковський М. 66, 72, 73, 81, 268
Чала З. 348
Чапківський О. 302
Чарнецький С. (Левицький Іван) 49, 68, 73, 78, 80, 81, 83, 111, 224
Черкасенко С. 16, 96, 459
Черкашин Р. 161, 169, 181, 406, 408, 533, 537–540, 567–569, 573, 576, 579, 580–584, 629
Чернаков 623, 625
Чернявська М. 86
Черняков Є. 595
Чехівський В. 16, 492
Чехов А. 73, 79, 80, 220, 279, 285
Чехов М. 93, 94, 269, 505–508, 510
Чечель Н. 20, 249
Чиріков Є. 14, 15, 60, 69, 343, 344, 451
Чирков Б. 512
Чистякова В. 20, 39, 42, 123, 125, 126, 132, 133, 135–139, 182, 192, 232, 284, 311, 322, 364, 371, 395–397, 400, 406, 407, 421, 497, 500, 501, 518, 524, 591, 594, 619, 622–624, 628–630
Чубар В. 529
Чубатий (Калішевський) В. 478, 479
Чужак М. 306
Чужий А. 129, 302, 303
Чужинова І. 523
Чумак В. 312

Чупринка Г. 25
Чухін І. 187, 192
Чюрльоніс М. К. 253

Шагайда С. 282, 287, 399
Шаров С. 190
Шатульський М. 390, 393
Шатц Й. 67, 446, 447, 450, 453
Шашкевич М. 51, 74
Швагерус О. 187
Шварцбард С. 14, 28
Швачко О. 280
Швейцер А. 230
Шевельов Ю. *див.* Шерех Ю.
Шевченко В. 494
Шевченко І. *див.* Дніпровський І.
Шевченко Й. 100–103, 108, 111, 113, 126, 140, 159, 168, 225, 371, 392, 394, 397
Шевченко Л. 20, 75, 76, 469, 472
Шевченко Т. 9, 19, 29, 50, 59, 72, 93, 114, 119, 120, 122–124, 139, 238, 272, 274, 290, 292, 293, 295, 303, 311, 335, 367, 381, 396, 461, 493, 494, 511, 513, 516, 517, 640
Шекерик-Доников П. 465
Шекспір В. 19, 65, 114, 131, 132, 135, 138, 139, 145, 168, 182, 222, 238, 294, 335, 337, 338, 354, 368, 377, 383, 404, 442, 483, 485, 517, 616
Шенберґ А. 212, 270
Шенгер К. 77
Шербюльє В. 200
Шерех (Шевельов) Ю. 38, 167, 249, 286, 289
Шерстов О. 609, 613, 617
Шиллер Й. К. Ф. 49, 65, 67, 98, 242, 264, 403, 453, 483, 485, 516
Шимон О. 285, 288
Шифрін Н. 264, 403, 260
Шіллер Л. 232
Шкляєв В. 260, 263
Шклярський Д. 522
Шкурупій Г. 305
Шлемко О. 249, 461, 463, 466
Шмаїн Х. 408, 371, 394, 395, 397
Шніцлер А. 443
Шолом-Алейхем 348, 406
Шонгерр 443
Шопен Ф. 180, 191, 268
Шорске К. Е. 212
Шоу Б. 18, 194, 485
Шпаковський І. 456
Шпенґлер О. 200, 201, 242, 306, 392
Шпол Юліан 305
Шраменко С. 167, 168, 307
Штайнер Р. 25, 28, 214, 216–218, 243, 269, 374, 411, 503, 506, 508
Штраус Й. 49, 50, 55, 420
Шуб В. 182
Шуварська Н. 137, 391
Шудря М. 44, 424, 466, 587
Шум'яцький Б. 299
Шумей Ю. 186
Шумський О. 161, 291, 594, 595, 611, 616, 620, 624
Шурма І. 10
Шухевич З. 449
Шьоне Г. 441

Щепанська В. 106
Щепанський А. 17
Щепкін М. 408
Щербаківський Д. 391
Щупак С. 36, 533, 540, 548, 554, 558, 562, 564, 565, 567, 576, 578, 583
Юра Г. 18–20, 25, 65, 81, 82, 84, 162, 164–166, 224, 254, 262, 263, 311, 321, 329, 341, 394, 405, 475–477, 482, 496, 513, 520, 555

Юренев Р. 290
Юр'єв Ю. 94
Юрів Ю. 496
Юрчак В. 74, 78–82, 346
Юрчакова Г. 76, 78, 81, 86
Юхименко І. 168, 327– 329

Яворницький Є. 203
Яворський І. 86
Яворський М. 16, 588, 589, 594
Ягич В. 64
Ягідка-Лучицька К. *див.* Лучицька К.
Яйло О. 191
Яковлєв С. 623
Яловий М. 16, 183, 595, 600, 607, 610–613, 616, 617
Янович Ванда *див.* Курбас Ванда
Янович С. *див.* Курбас С.
Яновичева Ванда *див.* Курбас Ванда
Яновичі 49, 51, 52, 54, 55, 420
Яновський Ю. 174, 305, 493
Яновський Я. 540, 551, 576
Янський С. 512, 519
Янчук М. 59
Ярач С. 228
Ярошенко В. 395, 401, 526
Ясперс К. Т. 254
Яцків М. 68

Наукове видання

ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ ЛЕСЯ КУРБАСА

Упорядник, науковий редактор:
академік НАМ України, професор,
народний артист України **Богдан КОЗАК**

Бібліографія та укладання іменного покажчика:
Любов ПУГАЧ, Володимир ТРУШ, Євангеліна ЧИРУК

Літературний редактор:
Любов ГОРБЕНКО

Коректор:
Катерина СТЕЦЮК

Дизайн та верстка, опрацювання світлин:
Інна ШКЛЬОДА

Набір і комп'ютерне сканування текстів:
Ірина ПАТРОН, Уляна РОЙ, Марія РОМАНЮК

Видавництво “Літопис”
вул. Костюшка, 2,
79000 м. Львів
тел./факс (032) 2721571
litopys@ukr.net
www.litopys.lviv.ua

Свідоцтво про державну реєстрацію:
серія ДК №426 від 19.04.2001

Формат 70 × 100 /16. Друк офсетний.
Гарнітура: Times New Roman, PentaDemi.
Фіз. друк. арк. 47,5. Умовн. друк. арк. 61,5.