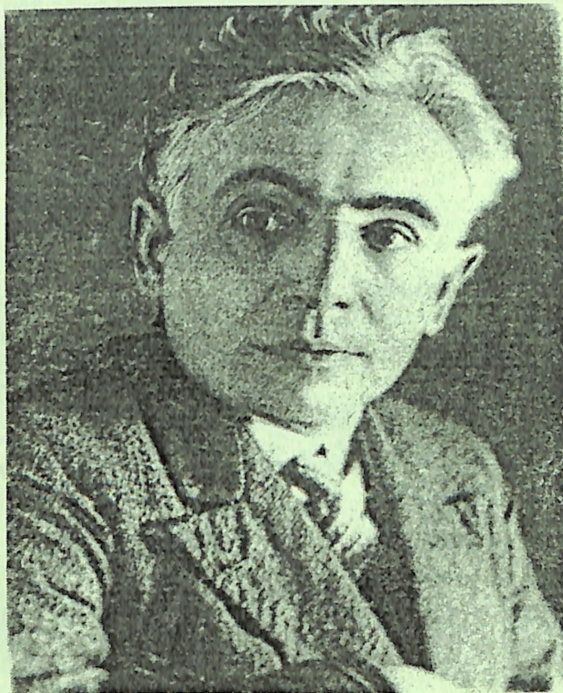


85.334.3/4114)

к 93

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКЕ МІЖОБЛАСНЕ ВІДДІЛЕННЯ
НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ ТЕАТРАЛЬНИХ ДІЯЧІВ
УКРАЇНИ



*Матеріали міжнародної наукової
конференції
«Лесь Курбас – Людина
театру»*

26-27 березня 2007 рік

КОНГРЕС ЛЬНІВІ
ЕКЗЕМПЛЯР

Бібліотека ХДАК
Інв. № 448650

15618

ШАНОВНІ УЧАСНИКИ КОНФЕРЕНЦІЇ!

Лютий місяць 2007 року став часом значної ювілейної дати, яка пов'язана з історією вітчизняного театру взагалі та з ім'ям засновника театру «Березіль», видатного діяча української театральної культури Леся Курбаса зокрема. Ця дата дала імпульс для проведення заходів, організаторами яких виступили Харківська державна академія культури, Академія мистецтв України та Національна Спілка театральних діячів України за підтримки Міністерства культури і туризму України.

Під час ювілейного свята (26–27 березня) відбудуться: міжнародна наукова конференція «Леся Курбас – Людина театру», «Круглі столи», виставки, педагогічні майстерні та урочистий вечір, присвячений Майстрові, що проходить в Харківському академічному українському драматичному театрі ім. Т.Г. Шевченка. У них братимуть участь теоретики і практики театру України, близького та далекого зарубіжжя, мистецтвознавці і режисери, театральні педагоги і актори. Люди, різні за віком, від навчених досвідом до тих, які роблять перші кроки в науці чи практиці сцени – усі вони мають спільне прагнення краще пізнати минуле сценічного мистецтва, намітити шляхи його вдосконалення. Нас об'єднує надія на світле майбутнє української театральної культури.

Статті та спогади учасників міжнародної наукової конференції «Леся Курбас – Людина театру» ввійшли до збірника, який підготувала Харківська державна академія культури. Хай буде він земним укліном Великому Майстрові сцени, про якого розповідається в ньому, нашим скромним внеском у популяризацію славної ювілейної дати:

120-річчя з дня народження Леся Курбаса.

Леся Курбас – ключова постать минулого століття. Саме він усвідомив першопричину головних проблем української сцени, радикально її оновив, дав можливість увійти в європейський культурний контекст. Після тривалої перерви ця можливість знову актуальна. Сучасний процес оновлення генетично пов'язаний з реформами Курбаса.

Леся Курбас – людина, відома сьогодні не тільки широкому загалу культурологів і мистецтвознавців України, а й театральній громаді близького й далекого зарубіжжя, особливо українській діаспорі. За своє коротке життя Леся Курбас вніс колосальний доробок у театральне мистецтво. Нові форми, новий зміст, нові засоби, методи та принципи сценічного дійства, нова методологія віддзеркалення правди життя й смерті на театральних підмурках, нові форми духовного перевтілення актора, новий репертуар, нова сценографія, нова психодинаміка ліцедійства – усе це і багато іншого було притаманне Великому Майстрові театру, яким був Леся Курбас. Його творчий спадок став своєрідним наріжним каменем визначення можливостей актора,

театру, суспільства. У тих жахливих і смертельно небезпечних умовах мало кому вдавалося залишатися самим собою, мало кому вистачало мужності творити всупереч існуючій ідеології, жорстокості, диктатурі. А Лесь Курбас не тільки дозволив собі бути особистістю від Бога, а й виступити проти деспотичного режиму, проти рутини в театрі й житті. Він, як свого часу Великий кобзар Т.Г. Шевченко, мучився, карався, але не каюся, продовжуючи засобами театрального мистецтва святу справу боротьби за правду, за людину, за її гідність проти тиранії та деспотизму.

І скільки б років не минуло, творчість Леся Курбаса буде постійно й дедалі сильніше притягувати до себе митців, культурологів, фахівців, пересічних громадян та всіх, хто небайдужий до театру, мистецтва, творчості. Часто зірки, що давно загинули, продовжують ще сотні років випромінювати чарівне сяйво, зігріваючи людей, утілюючи в їх душі надію і мрію.

Переконаний, що і творчість Леся Курбаса, його талант і великий спадок упродовж тривалих років зігріватимуть наші душі, збагачуватимуть духовну скарбницю неньки-України, закликаючи людей сіяти добро, радість та віру в завтрашній день української культури.

*Ректор Харківської державної
академії культури
В.М. Шейко, д-р іст. наук, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
член-кореспондент
Академії мистецтв України*

РОЗДІЛ І СТАТТІ

Л.С. Танюк
(Київ)

ТАЛАН І ТАЛАНТ ЛЕСЯ КУРБАСА

Курбас Олександр Степанович – народився 26 лютого 1887 р. у м. Самбір провінції Східна Галичина Австро-Угорської імперії. Театральний режисер. Ухвалою судової трійки ДПУ УСРР від 9 квітня 1934 р. як учасник контрреволюційної організації УВО позбавлений волі в концтаборі на 5 років. Розстріляний 3 листопада 1937 р. за рішенням особливої трійки УНКВС Ленінградської області від 9 жовтня 1937 р. Реабілітований президією Харківського облсуду 19 серпня 1955 та військовим трибуналом Північного військового округу 31 січня 1957 р.

Власне, усе моє життя — це підйоми світлого стремління, віри й сили в чергу з ніччю безвілля, коли чернь моєї душі бере верх і править державою Лесь Курбаса. І після тридцяти вирішальних змагань, коли темне перемагало, — я все-таки вірю, що останнє слово скаже та моя частина, яка вміє бути свідомістю моря, хмар, гір нації, людини взагалі. Сказано десь: досягнений на підйомі ступінь осяяння не пропадає. Він навіки — наша власність. Навіть у калюжі вона до нас повернеться. На її світло ми будемо йти — навіть наосліп і навпомуцки. Бо те, що просовує нас — це бажання вищого стану.

Усі сили, усі мислі, кожен атом звертаються на нове опанування анархічною республікою моєї індивідуальності під одним кріпким гаслом: дійти до того самого високого, на яке здатен я. У першу чергу — дійти до тривання на тому рівні, на якому я робив кращі вчинки свого життя — і морального, і творчого мистецького характеру.

Скільки можливо — і скільки треба, щоб (здобути) вищий ступінь свідомості й осягти вищий її вияв.

Цього хочу і цеглину за цеглиною складатиму знову на будівлю себе, як тарана в житті, як клітину вищої свідомості.

Л. Курбас. З щоденника. Запис від 11 вересня 1926 року.

Якщо сказати, що Лесь Курбас прожив життя з кулею в серці, багато хто вирішить, що це звичайна метафора. Між тим деякі життєписи — згадаймо Бухаріна та Вавілова, Хвильового й Скрипника, Грушевського й Винниченка, Мейсхольда й Мандельштама — не поступляться перед щонайтрагічнішою драмою Шекспіра. Лесь Курбас — з їхнього числа. Перечитуючи заново книжки Орвела й Кестлера, Платонова й Замятіна, котрі так вразили мене в шістдесяті роки, відчуваю, наскільки умовні сьогодні їхні талановиті констатації, гіпотези та пророчтва, як не вистачає їм того суворого реалізму, котрий страхотніший за будь-яку вигадку. Жодній, навіть найпримхливішій фантазії і в моторошному сні не могли приснитися страхіття, методи й масштаби радянських катувань та вбивств, соціальних містифікацій і виламувань масової психіки, котрими була відзначена «побудова соціалізму» в

одній окремо взятій країні. Її розвал і є історичною реакцією на пережите зло, спроба — людини, групи, республіки, нації — знайти власну психологічну нішу, менш небезпечну для людського розвитку.

Але, можливо, не менш небезпечний симптом — наше сьогоднішнє потаєне бажання все забути, витіснити минуле з нашої свідомості, — мовляв, скільки можна, пора хоч колись почати **нормальне** життя, поза гротескною **соціалізацією** суспільства, без усіх отих набридливих «умом Россию не понять, умом Россию не измерить» і без генетичної «чортівні».

Й одна із складових цього симптому — звикання до великих чисел. Після певного градусу кипіння наша пристрасть і емоційна пам'ять притуплюються, і ми втрачаємо здатність оцінити **явище**. Одним мільйоном більше чи менше — яка різниця? Скільки їх там загинуло в Україні від штучного голодомору в 32-33-му — 7,4 млн чи 13,2? Для багатьох це стає хіба що теоретичним питанням. На Соловках були цілі відділення з матерів, які їли власних дітей? Ну, мабуть, у принципі можливо... Скільки нас назагал загинуло в цій **класовій** війні — 110 мільйонів 700 тисяч, як дає професор І. Курганов, чи «лише» 55 мільйонів, як «установили» перебудовники доби М. Горбачова? Скільки розстріляних радянським комуністичним гестапо лежить у Биківні під Києвом — понад 122 тисячі, як документував «Меморіал» ім. Василя Стуса — чи до 10 тисяч, як скромно подає влада? Очевидно, історія все-таки вийде на аргументовані документи й **списки**, дослідницький процес триває — але людина так влаштована, що після чергового **нуля** велика цифра її вже не вражає, вона втрачає здатність адекватного сприйняття, — адже ця здатність у людей не безмежна. Збираючи з 1958 р. матеріали до Словника жертв беззаконня, зокрема, діячів українського «Розстріляного відродження», я все глибше переконувався в тому, що істинну картину доби можна буде усвідомити лише після того, як ми зуміємо **перевтілитися** в долі її жертв (і катів! — це теж Шекспір), «влезть в кожу действующих лиц»; вдивитися в кожну окрему **особистість**.

Коротко про театр Леся Курбаса

Отже, «Березіль» виник у Києві навесні 1922 р. (1926 р. його, як кращий театр Республіки, перевели до столиці України — Харкова), створив його фундатор української модерної сцени режисер Лесь Курбас. Березіль — українська назва третього місяця року, першого місяця весни. «Я вибираю березіль, тому що він буря, тому що він — бунт, з якого літо родиться!», — говорилося у вірші Бйорнстерне Бйорнсона, — рядки, котрі Курбас зробив гаслом «Березоля». Цьому театрові судилося зажити світової слави. Його кульмінацією стали блискучі постановки Курбаса за п'єсами видатного українського драматурга (так само в ті роки розстріляного в Сандормосі) Миколи Куліша «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Маклена Граса». В Україні викладали «систему Курбаса», багатьма театрами керували його учні, майже всі

провідні актори України належали до його театральної школи. Талант Курбаса високо оцінювали його колеги — Костянтин Станіславський, Анатолій Луначарський, Всеволод Мейерхольд, Сандро Ахметелі...

У системі театру Курбаса людина повинна була бути соборною, але не «колективною»; Курбас передусім цинив у ній індивідуальне, самобутнє, неповторне. Сповідувані Курбасом воля й свобода, пошук вищих духовних цінностей увійшли в конфлікт з вимогою «людини — гвинтика», позбавленого національності філістерського монстра, якого почала ліпити сталінська епоха. Тому творчість Курбаса було вилючено з ужитку, і навіть у 60-ті р., у часи хрущовської «відлиги», секретар ЦК КПУ Андрій Скаба виголосив стосовно Курбаса: «Ми реабілітували людей, а не їхні ідеї!».

Переоцінити вплив Курбаса на його оточення складно. Довіримося авторитетові редактора Української Радянської Енциклопедії поета-академіка Миколи Бажана, який вважав, що 20-30-ті р. в Україні минули не лише в театрі, але й у музиці, малярстві, поезії багато в чому «під знаком **Леся Курбаса**» (так він назвав у російському перекладі свої спогади про нього). Після арешту слідчий ГПУ М. Ф. Грушевський пояснював на допиті своєму підслідному, відомому акторові «Березоля», який намагався вигородити Курбаса:

— Послухайте, Гірняк! Курбас не лише всеукраїнська постать. Його знає весь СРСР, уся творча інтелігенція. Його театр одержав на всесвітній виставці в Парижі золоту медаль. Тому він і є «вождем української художньої контрреволюції».

— Ну, скажімо, на роль вождя контрреволюції швидше підійшов би я, — іронізував Йосип Гірняк, який грав роль Миколи II, куркулів, начальника польської контррозвідки і т.ін.

— Ні, це нам не підходить, — розводив руками слідчий.

Однак повернись до кулі в серці. У 1913 р. 26-річний актор галицького театру «Руська бесіда» Лесь Курбас через нерозділене кохання до сценічної партнерші, славетної Катерини Рубчакової¹ стрілявся. Куля невеличкого калібру застрягла в нижній частині серця. Краківський хірург зробив усе можливе й неможливе, аби врятувати знайденого в калюжі крові актора; але виймати кулі не став. Так і прожив з нею Курбас усі залишені йому від Бога роки — у харківському «Березолі» до 1933 р., а далі — на Соловках. Про кулю в серці мало хто знав, але під час особливого нервового напруження вона нагадувала про себе. Після 1930 р. такі перерви між репетиціями стали частішими. Та все одно Курбас не беріг себе, виступаючи на кожному диспуті чи репетируючи кожну сцену, ніби це остання репетиція в його житті, ніби вона — єдине, що від нього залишиться для суду

¹ Катерина Олександрівна Рубчакова (1888–1919) — драматична актриса й оперне сопрано, працювала в театрі «Руська бесіда», найкращі ролі — Ганна в «Украденому шасті» І. Франка, Юдіф в «Уріелі Акости»

нащадків. Як знати, чи не це Курбасове *memento mori* так вплинуло на його постійну схильність до філософського осмислення буття, чи не звідси Курбасова несуетність, яка всіх так вражала, це його бажання самотності й «маяка під кінець життя десь далеко в морі», сплав майже містичної віри у своє призначення — з рефлексією («я типовий невдаха» — міг записати він у щоденник на вершині свого успіху)? Як знати, чи не тому він, прекрасний актор («Такого масштабу, — писав О. Дейч, — як Моїссі, як Джованні Грасо, як молодий Орленев; з легкою збудливістю, з трагічними очима... звіряча цупкість у тілі...»), який грав разом з Едіпом і Гонтою — Хлестакова (в масці сумного П'єро, щось подібне зіграє згодом у ролі Хлестакова славетний Михайло Чехов), бажаючи зберегти сили для головного, на сцену після створення «Березоля» як актор уже не виходить?

У центрі його пошуків завжди була Людина, модель відносин Людини й Світу. Цікаво перечитати сьогодні перекладену Курбасом з німецької і видану ним у Києві (1918) книгу О. Обюртена «Мистецтво вмирає». Наскільки сучасні її духовно-екологічні пророцтва, яким тривожним дзвоном звучить протест проти стандартизації людини, що насувається; проти майбутнього, мистецтво якого загрожує стати «мистецтвом на смак і колір членів міської ради», коли «патентована машина буде випускати за хвилину 60 цементних Аполлонів Бельведерських...» У юності Курбас захоплювався антропософією Р. Штейнера і навіть ніби відвідав у Мюнхені одну з його містеріальних вистав у «Будинку Мистецтв». Штейнер заховав Курбаса в «цілісну людину» Г. Сковороди, знаки цього впливу відчутні на всіх кращих витворах режисера — від «Джіммі Хіггінса» за Е. Сінклером до «Народного Малахія» М. Куліша, де сковородинську тему філософського мандрівництва взято ніби навиворіт, де пророк з народу трагічно наполягає на «негайній реформі людини, і в першу чергу українського роду, оскільки в стані «дядьків» і перекладачів ми на тому світі зайців будемо пасти». С. Міхоелс, який бачив «Малахія» в Києві на гастролях в оточеному кінною міліцією Оперному театрі, знайшов у спектаклі **шекспірівське**. Йдучи від молодотеатрівської ідеї «розумного арлекіна», Курбас після доби політичної карнавалізації театру приходять до формування актора-філософа: такими стали його найкращі учні. І вже в 1926 р. критик В. Волховської напише:

«І якби Бучму, Крушельницького і Гірняка, як колись Дантона, запитали:
— Актори, ваша адреса?

Вони б мали право гордо відповісти:

— Сьогодні і завтра — «Березіль», а далі — Пантеон!»

Звичайно, з наближенням до років «великого перелому» курбасівські концепції театру і світу повинні були вступити в суперечність з авторитарною владою. Те ж було й у плані естетичному — на порядок дня вийшла агіткультмасовість — Курбас вдумувався в процеси часу, аналізував людину як таку. Учень Курбаса, згодом академік АПН СРСР

О. Запорожець писав «про відому подібність поглядів Л. С. Курбаса на синтез чуттєвого, ірраціонального у творчості актора з ідеями Л. С. Віготського» (у Харкові вони були знайомі між собою і навіть мали деяке співробітництво) — це теж виявилось невчасним. Відкинута була вульгарною вуспівською критикою й етичні постулати Курбаса як засновника **національного театру**. Сцена була для нього макетною майстернею життя, де належало перевіряти різні **форми**, які надалі мали б ставати **нормами** (але не нормативами!) життя. Студія була театральною сім'єю, острівцем єдиновірців і однодумців, певною «малою групою», в якій кожен її член міг максимально самореалізовуватися. Поступово з таких «острівців» мали формуватися архіпелаги й материки нової етики і нової свідомості, на жаль, незабаром життя розгорнуло ці «архіпелаги» в бік Колими й Соловків. Узявши з мови символістів термін «преображение» («перетворення»), Курбас надав йому розширювального, системного змісту: йшлося вже не лише про метафору як про знак вистави, а про перетворення дійсності шляхом її метафоризації, — на тому будувалась курбасівська «система образного перетворення».

Курбасівці зайняті не лише виставами — вони студіюють класиків філософії, вивчають творчість утопістів, пізнають світові театральні школи, «йдуть у народ», навчають, займаються благодичністю; сенс життя вбачають у творчому місіонерстві, у будівництві нової культури нового світу. Для повноти зображення скажу, що жили вони весело, їхні гасла були дотепні (на кшталт «У театрі не сміє бути стоячої води!» або «Скептиків — у шию!»), вистави народжувалися у відчайдушних суперечках, — курбасівські студії-комуни певною мірою несли в собі те, чим спричинене сьогодні народження нових театрів, об'єднань, студій, жанрів і шкіл. У самому «Березолі» відмінно співіснували люди різного віку, смаків, професій, походження, освіти, національності (українці, росіяни, євреї, вірмени, поляки, німці). І хоч би як сумно не було, вони знали, що завтра надійде новий день, відчиняться двері, увійде «пан Лесь» (так його називали тут на галицький лад) і вимовить своє: «Доброї роботи!» (звичне березільське привітання).

Проте хмари збиралися над його головою. Цензурні заборони, переслідування, котрих зазнають його друзі з Всеукраїнської Академії Пролетарської Літератури (ВАПЛІТЕ), цькування блискучого Миколи Куліша, — усе це ускладнює й без того складне Курбасове життя. «Сучі діти, кобеляцькі політики! — обурюється він у листі до Валерія Інкіжинова, який розробив мейерхольдівську «біомеханіку», поставив у нього в «Березолі» дві вистави, — одягли хомут на всю справу україньського театру! Не дай боже відвернутися — неодмінно напаскудять!.. А дзуськи — років за двадцять наше все одно буде зверху! Та скільки енергії марно пропадає!»

«Наше» все ніяк не брало, й основна енергія йшла на долання перешкод. Після трьох редакцій «Народного Малахія» було знято з репертуару,

за Курбасом закріпилося в пресі прізвисько «лицаря малахійського образу». Підтримана напочатку критикою і Наркомосом інша вистава за М. Кулішем — «філологічний бурлеск» «Мина Мазайло», що гучно пройшла в Харкові – Києві, потім так само гучно розгромлена і повсюдно заборонена. Ця назва триваліше, порівняно з іншими, була серед репресованих — нонсенс, але вже в «перебудовному» 1988 р., у ті ж десять днів, коли стаття Н. Андрєєвої вже вийшла друком, а відповідь у «Правді» ще не з'явилась, Київське управління культури поспішило заборонити «Мину Мазайла» в моїй постановці на сцені Молодіжного театру, і для цього навіть скасували вже продані гастролі у Львові!² Це говорить про те, що ця антибюрократична комедія досі влучна...

Від Курбаса вимагають перегляду програми, він мав «приспособитися до нового курсу». Намагаючись втримати бодай якісь крихти завойованої території, він — в обстановці страху і терору в Україні — публікує заяву з визнанням деяких «помилوک». Та нехитрий маневр розгадано, від нього вимагають «повного» роззброєння. Розуміючи, що напряду Курбаса не здолати, занадто великий у нього авторитет, Мина Мазайли від мистецтва вживають випробуваного засобу. Підсиливши тиск на трупу, фабрикують у пресі «лист групи провідних березильців», який покладав усю відповідальність за «політичну помилку» на керівника театру. Згодом він фігуруватиме як «думка більшості колективу», хоча лист ніким з трупи не обговорювався і був заочно складений у високих партійних кабінетах. «Найяскравішим проявом цих ворожих впливів» автори цієї типової для тих років фальшивки вважають «ідейну і духовну спорідненість театру «Березиль» з літературною групою ВАПЛІТЕ, осудженою партією і громадськістю... розцінюючи ВАПЛІТЕ... як рупор дрібнобуржуазної націоналістичної ідеології, що скотилася до фашизму». Отак — і не менше! І це про академію, з якої вийшов цвіт української літератури, її класики — М. Бажан і О. Довженко, П. Тичина і В. Сосюра, М. Хвильовий і М. Куліш, Ю. Яновський і Ю. Смолич!

Ситуація ускладнювалася не щодня, а щогодини. «Патетичну сонату» Миколи Куліша Курбасові не дозволили до постави в Україні, але вона

² Звичайно, все це в минулому – у Львові давно працює експериментальний театр імені Леся Курбаса, створено Державний Центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса, яким керує доктор мистецтвознавства Неллі Корнієнко, у Молодому Театрі (це перейменованій «під Курбаса» все той же колишній Молодіжний) іде Микола Куліш (зокрема, режисер Станіслав Мойсєєв об'єднав «Ревізора» Гоголя з «Хулієм Хуриною» М. Куліша у виставі з екстравагантною назвою «РеХуВіЛіЗор» та багато іншого). Експериментальний театр в Україні – це сьогодні Андрій Жолдак і Ірина Волицька, Олег Ліпцин і Дмитро Лазорко, це, нарешті, майстер-класи Гриця Гладія з Канади, це десятки нових талановитих студій.

пройшла в Москві й Ленінграді, — з успіхом, який, здавалося, свідчив про зміни в долі найталановитішого з українських драматургів. Та після триумфу «Патетичної сонати» в Камерному театрі (постановка О. Таїрова, у головній ролі Марини — А. Коонен) «Правда» раптом публікує зловісну статтю з політичними ярликами на адресу п'єси і вистави. Сьогодні відомо, що під псевдонімом «І. Українець» ховався «спец з українських справ», котрий тривалий час у ранзі Першого секретаря ЦК КП(б)У чинив розгром «шумськізму» і «хвильовізму», — Л. Каганович.

У 1932 р. театру виповнюється 10 років, але ювілейне свято за розпорядженням згори скасовано. Починається й економічна блокада театру, — скорочується дотація, театр лихоманяє нескінченні перевірки.

Наступний, 1933-й, виявився трагічним для України. Штучно створений голод забирає мільйони життів. Харків нагадує облогове місто, уражене чумою: на тротуарах трупи жінок і дітей, сонми жебраків, у селах почастишали випадки людоджерства. Вимирали цілими родинами й селами³. Ті, хто намагався підняти голос проти сваволі,

що панувала в республіці, зазнавали цькувань, позбувалися парт-квитка, роботи, квартири, а згодом і життя.

13 травня 1933 р., залишивши на столі записку: «Арешт Ялового вважаю розстрілом усієї нашої генерації. Хай живе Комуністична партія!», пострілом у скроню накладає на себе руки один з найвидатніших діячів пореволюційної України письменник Микола Хвильовий, який зазнав раніше критики самого Сталіна в його листі до Кагановича. Два місяці потому Україна вражена ще одним пострілом — наклав на себе руки нарком освіти Микола Скрипник, один із старої гвардії, член партії з 1897 р. Хвиля репресій обрушується на інтелігенцію.

Напередодні прем'єри «Маклени Граси» Курбаса запросив до себе новий диктатор України П. Постишев. Пояснивши керівникові «Березоля», що вважає його «сьогодні єдиним у країні режисером, здатним створити театр, гідний епохи», П. Постишев зажадав від нього повної ревізії пройденого шляху, беззастережного осуду Скрипника, Хвильового, ВАПЛІТЕ і ПРОЛІТФРОНТУ (організації, що намагалася протистояти ВУСППУ, цього українського різновиду РАППа).

— Я старий солдат сцени, мені пізно міняти переконання, — відповів Курбас Постишеву. — А якщо ви справді хочете зрозуміти, що таке істинний реалізм, приходьте на «Маклену Грасу».

³ Приклад з 1988 року — року 50-річчя голодомору. В одному з районів, житниці республіки, де живе близько 300 тисяч людей, працівник райсобезу поділився з журналістом спостереженням: цього року майже нікого з жінок не оформлюють на пенсію. Ні-ні, ніяких вказівок не було. Просто йти на заслужений відпочинок мали ті, що народилися в 1933-му... А таких майже не лишилося. («Україна», № 41, жовтень 1988 р.)

— Шкода, — сказав Постишев. — Мені вас жаль.

— Мені вас теж, — похмуро відрізав Курбас.

Постишева розстріляли через рік після Курбаса.

Повернувшись від Постишева, Курбас запросив до себе акторів «Березоля» — на вечерю, яка, по суті, виявилась прощальною. «Через два дні — перегляд, можливо, нашої останньої спільної роботи. Мене може серед вас уже не бути. Тому я просив би вас продумати, до чого ми прагнули, якою була наша мета. Щоб ви пізніше мені не дорікали. Я хотів лише одного: побудувати разом з вами театр». Найбезутішніше плакала Наталя Ужвій; кинулася йому на груди: «Цього не може бути..., ми без вас ніщо..., хіба може бути театр без Курбаса?..» Так запам'яталась акторам ця «таємна вечеря».

Здача вистави відбувалась в умовах мало не військових. Площу перед виставою було оточено кордонами ГПУ, сексоти сиділи поруч з акторами в гримувальнях, — чекали високих гостей. Вони приїхали — С. Косіор, В. Затонський, П. Любченко, шеф ГПУ В. Балицький, апаратники всіх рангів і звань; пресу пускали вибірково. Вистава, названа сьогодні класикою українського театру, йшла в похмурому мовчанні залу. Обговорення не вийшло. На свій страх і ризик Курбас призначив наступного дня, 24 вересня, прем'єру. Вона пройшла тріумфально. Це було розцінено як «вилазка ворожих соціалізму сил». Після п'яти-семи показів «Маклену Грасу» заборонили.

5 жовтня 1933 р. відбулась колегія Наркомосу України, на якій Курбаса усунули від керівництва «Березолем». Вів її А. Хвиля, що відразу задав розгромного тону. Його підтримали члени колегії НКО А. Боданський і В. Васютинський, а також керсправами Раднаркому Л. Ахматов. Антагоніст Курбаса й Куліша, автор шойно тріумфально поставленої Курбасом «Диктатури», голова ВУСППу І. Микитенко зневажливо відкинув «обвішану формалістичними брязкальцями» театральну систему «Березоля» і почав доводити, що діяльність Курбаса «шкідливо впливає на весь український театральний процес» (то були далеко не найголовніші з його обвинувачень, — однак не будемо кидати в нього камінь. Удова його, Зінаїда Миколаївна, розповідала, що пізніше він дуже шкодував про це і мучився усвідомленням непоправного). Критик С. Щупак звинуватив режисера в презирстві до пролетаріату і його культури. «Ми високу майстерність, — заявила посередній драматург, автор ортодоксальних «драм про революцію» С. Левітіна, — можемо бачити й у Берліні, і в Парижі, і в інших містах. Але ми ж цих театрів на нашу сцену не пустимо!» Такий був рівень, на якому відбувалось політичне вбивство Курбаса. «Не стали винятками й виступи П. Козицького, Л. Первомайського, — згадував березілець Р. Черкашин, — ні словом не обмовились вони про своє недавнє співробітництво з «Березолем». Лесь Курбас сидів блідий, стиснувши зуби, щоб не закричати...»

Однак і на цьому судилищі знайшлися люди, які знехтували погрозою А. Хвилі: «Той з акторів «Березоля», хто піде за гаслом Курбаса, — ворог нашої дійсності». Троє людей виступили проти розправи над Курбасом. Назвемо їхні імена. Це корифей українського театру Іван Мар'яненко і молоді березильці актор Роман Черкашин та режисер Борис Балабан. Вони мали мужність у тих моторошних умовах терору назвати все своїми іменами, і ми віддаємо сьогодні належне їхньому вчинку. Хоча на перебіг подій це вже не могло вплинути: рішення колегії було заздалегідь роздруковане і роздане всім її членам, а перед цим — набране в газеті, яка не зволікала з публікацією.

Кілька днів потому начальник агіткультпропу ЦК КП(б)У Кілерог (Го-релик) влаштував у себе в кабінеті вечерю для голодних акторів з «торг-синівськими» напоями і наїдками. Він намагався заспокоїти трупу, враже-ну тим, що сталося, і запевняв усіх, що Курбас, «одумавшись і визнавши помилки», незабаром повернеться до театру — йому, бач, треба лише підлікуватися і «перебудуватися». Раптом слово взяла Наталя Ужвій і по-чала ревно запевняти, що нічого особливого не сталося, що цю операцію слід було провести набагато раніше, тому що Курбас і Куліш завели театр у нетрі політичних помилок, та й забагато часу витрачав режисер на фор-малістичні експерименти... етцетера... Вона просила не дивуватися її «сльозам радості і подяки партії», яка позбавила, нарешті, їх театр ворога народу. Гірко писати зараз про це, але з пісні слова не викинеш, — якщо хочеш, щоб пісня була правдивою. Нам, сьогоднішнім, ці моральні уроки потрібні, і попри всю повагу до таланту Наталії Михайлівни вважаю за свій обов'язок нагадати про те, які різні позиції зайняли в ті страшні роки троє тих, котрі встали на колегії 5 жовтня, і вона, яку ситуація, назагал, не дуже і спонукала на таку активність⁴...

Леся Курбаса було заарештовано в Москві 26 грудня 1933 р., де він працював у ГОСЕТі (Державний єврейський театр) над «Королем Ліром» з Міхоелсом у головній ролі.¹ На допиті, проте, він відводить розмову від «Ліра» до «антифашистської п'єси німецького драматурга Ф. Вольфа» і до договору з Малим театром поставити в них «Отелло». А. Потоцька-Міхоелс пояснювала це особливою прихильністю Курбаса до Міхоелса, що простягнув йому руку в найскладнішу хвилину і якого Курбас ніяк не хотів «підставляти». На московських допитах Курбас не визнає за собою

⁴ Був і третій «плач» Наталі Михайлівни Ужвій — 14 травня 1962 р. у київському Жовтневому палаці культури, куди я запросив її виступити на вечорі, присвяченому 75-річчю з дня народження Курбаса. Вона відверто, як, певно, й у всіх попередніх випадках, несамовито й зі сльозами на очах дякувала «рідній комуністичній партії і нашому урядові за те, що вони повернули нам, нарешті, чесне ім'я нашого дорогого вчителя, незабутнього й талановитого Олександра Степановича Курбаса...»

жодної вини, а вже в Харкові — з лютого 1934-го — починає підписувати найбезглуздіші протоколи, де зізнається у всіляких змовах з метою вбити мало не весь уряд України і скинути диктатуру компартії... Сьогодні ми добре розуміємо, що це мало означати.

Якою ж була доля тих, хто готував і провів цю розправу над одним з найталановитіших режисерів радянського театру? Тих, хто, прекрасно знаючи ціну Курбасові, намагався прислужитися Адміністративній Системі?

Довідавшись, що доля його вирішена, упередив свій арешт і катування І. Микитенко — самогубством. Сказавши дружині, що його викликають до ЦК, він рушив 4 жовтня 1937 р. до київського Голосіївського лісу і там застрелився. Про це повідомили їй енкаведисти, які приїхали з обшуком, сказавши, що тіло чоловіка в морзі. У жодному з київських моргів тіло його не було знайдене. Прізвище талановитого драматурга доби кульмінації українського театру надовго зникає. Реабілітований одним із перших, 1956 року.

Репресовані були в 1936–1937 рр. члени колегії НКО А. Боданський і В. Васютинський. Тоді ж був розстріляний ортодоксальний критик і режисер Д. Грудина, який зробив критику Курбаса своєю професією.

10 квітня 1942 (?) р. загинув у таборах С. Щупак, редактор «Пролетарської правди» і журналу «Критика».

Одним з найбільш ревних обвинувачів «української лівої» був член Політбюро ЦК КП(б)У Голова РНК України Панас Любченко, особистість неабияка. Для багатьох із засуджених він вимагав страти; коли йому скаржилися на «упереджені допити», відповідав, що з «ворогами народу» чинити інакше — злочинно. Пекельна машина репресій перемолола і його. Довідавшись, що Сталін задумав зробити його керівником «антирадянської націонал-фашистської диверсійно-терористичної організації на Україні, яка ставить собі за мету скинення радянської влади, відторгнення Радянської України від УРСР і встановлення на Україні фашистської диктатури», П. Любченко 29 серпня 1937 р. застрелився. Перед цим він застрелив, щоб урятувати від катувань, свою дружину Марію Миколаївну Крупник, героїню громадянської війни, доцента кафедри історії народів СРСР Київського університету. Проте, не виключено, що всі ці самогубства — легенди, і Скрипника та Любченка потай застрелили енкаведисти. До кінця року були репресовані всі їхні численні родичі.

Відомі жорсткі виступи С. Косіора і П. Постишева, де вони цілком виправдовують репресії, яким було піддано українську інтелігенцію на початку тридцятих. 6 лютого 1939 р. розстріляли також і Постишева з Косіором.

Не оминула страшна доля й «викривача» О. Шумського, М. Скрипника, М. Хвильового, Миколи Зерова — А. Хвилю (Андрія Ананійовича Олінтера). Саме він створив версію про існування «єдиного підпільного диверсійного письменницького центру». Довести це в повному обсязі йому не вдалося, — і згодом саме його оголосили «натхнен-

ником» цього «Центру» — не зумів як слід викрити — отже, саботував викриття. Рішенням військової колегії Верховного суду СРСР від 8 лютого 1938 р. А. Хвилю було засуджено до вищої міри покарання⁵.

В історії українського театру є один ганебний факт, про який зазвичай не говорять. Йдеться про статтю Гната Юри «Націоналістична естетика Леся Курбаса» в журналі «За марксо-ленінську критику»,¹¹ де той викриває «всі етапи курбасівського націоналістичного керівництва». Оцінки ці протягом тривалого часу були основними для нашої театральної історії, їх і зараз дехто намагається вбивати в студентські голови, — зупинюся на них докладніше.

З Молодого Театру, створеного Курбасом, за влучним висловом Остапа Вишні, «пішли і єсть і березильці, і франківці, і шевченківці, і багато ще «живих і мертвих і ненароджених» українських театрів». Та й самого Г. Юру саме Курбас залучив колись до Молодого театру — той ще тривалий час жив потім на відсотки придбаного за Курбаса капіталу. Однак у статті Г. Юра категорично заперечував, що то була «блискауча ера зародження українського революційного театру». Виявляється, Курбас розробив «завершену систему буржуазного театру», і шкідництво його ґрунтувалося на «проблематиці буржуазної індивідуалістичної особи», на бажанні «возвеличити її суверенність, її самодостатню цінність». Головне звинувачення, кинуте ним Курбасові періоду Молодого театру: «Пізнати внутрішній світ буржуазного індивідуума, зробити його глибоким, складним, змістовним, а разом з тим енергійним і придатним до рішучої акції — ось пафос Молодого театру!» Про яких же таких «буржуазних індивідуумів» йдеться? Про скульптора Ричарда Айрона, який виступив проти культу фарисея-проповідника Годвінсона («У пуші» Лесі Українки), про художника Корнія з «Чорної Пантери...» В. Винниченка і різьбяр Арно з «Йолі» Ю. Жулавського. У кожній із п'єс вирішувалася тема «художник і суспільство», «художник і боротьба з філістерством», кожен зі створених Курбасом-актором персонажів протистояв бездуховній юрбі, об-

⁵ Восени 1962 р. ми — поет Василь Симоненко, художник Ала Горська і я — меморіальна комісія Клубу Творчої Молоді — вперше потрапили в Биківню — масове поховання жертв репресій під Києвом. Дітлахи грали на галявині у футбол маленьким дитячим черепом, двічі простріленим у потилицю, футбольні ворота теж були відмічені черепами, з розмитої землі було видно людські кістки... Дід із села за півлітру розповідав нам, боязко оглядаючись, де лежать «письменники», де — «чекісти групи Реденса», де — польські могили... У Василя Симоненка народилися на цьому місці рядки:

Ми топчемо і ворогів, і друзів...

О бідні йорики, всі на один копил.

На цвинтарі розстріляних ілюзій

Уже немає місця для могил.

скурантизмові, колективній істеричі і крикливству, і тут Курбас – весь як на долоні: це завжди було його **темою**.

Автор статті заперечує все підряд — і «Царя Едіпа» Софокла, і «Танок життя» О. Олесея, і навіть названі свого часу «Жовтневою революцією в українському театрі» геніальні «Гайдамаки» за Т. Шевченком; виявляється, усі ці вистави були «спрямовані проти будь-яких форм реалізму». Так творилася легенда про крайній естетизм Курбаса та його аполітичність, що на десятиріччя визначило подальшу оцінку його творчості. Роль Молодого театру до такої міри була в українському театрознавстві забороненою, що Р. Скалій не дали захистити кандидатську дисертацію на цю тему й відрахували з аспірантури. А ще в 1987 р., коли вирішувалося питання про передачу колишнього будинку Молодого театру Молодіжному і про встановлення на цьому будинку меморіальної дошки Курбасові, один з партійних київських ідолів заявив: «Лише через мій труп! Ми ж знаємо, що це був петлюрівський театр!» Трупа, слава богу, не було, а дошку ми таки встановили — у 1987-му, до 100-річчя режисера, яке було широко відзначене в усьому світі під егідою ЮНЕСКО.

Формалістичний, за Г. Юрою, був і наступний курбасівський театр «Кийдрамте», особливо постановка «Макбета», цієї «вершини абсурдності». Чому? «Замість об'єктивної фізичної реальності на сцені дав лише поняття мислення про неї; скажімо, за п'есою потрібен ліс — маємо напис «ЛІС», потрібна стіна — маємо напис «СТІНА» і т.д.» Знавцем елизаветинської сцени Гната Петровича тут не назвеш, але не це головне: виявляється, на цей шлях «ідеології буржуазного європеїзму» Курбас став з єдиною метою — щоб підтримати О. Шумського, М. Скрипника, ВАПЛІТЕ і її натхненника М. Хвильового, щоб плано-мірно знищувати реалізм і, відірвавши Україну від Росії, кинути її в Європу на поживу буржуазним вовкам...

Найбільше дістається, звичайно, головному творінню Курбаса — театрові «Березіль», вистави якого були, за Г. Юрою, «продиктовані ненавистю буржуазного ідеолога до пролетарської революції». Далі випливає твердий висновок: «Націоналізм і фашизм — ось той прапор, під яким Курбас, об'єднавшись з цілою групою українських націоналістів, зокрема, з ділянки літератури, починає виступати». Зрозуміло, «за межами здорового глузду» опиняються всі вистави Курбаса за Кулішем. Це не «окрема партизанська акція самого лише Курбаса», а розгалужена змова, де режисер був «помітною і значною ланкою в ланцюзі», він «цілком і повністю» без жодних дискусій, явно чи таємно підтримував загальний фронт представників націонал-фашистських угруповань». Сюди Юра відніс О. Вишню, М. Хвильового і В. Гжицького, Г. Косинку і К. Буревія, О. Слісаренка, Б. Антоненка-Давидовича, неокласиків на чолі з М. Рильським і М. Зеровим, усю ВАПЛІТЕ і весь ПРОЛІТФРОНТ. Його не бентежило, що дехто з цього числа на той

час застрелився чи був розстріляний (як, наприклад, учасники вигаданої наступного дня після вбивства Кірова київської «змови троцькістів-білогвардійців» Г. Косинка, К. Буревій), інші перебували під слідством, і стаття Г. Юри збільшувала їх «злодіяння»...

Готуючи в 1962 р. вечір, присвячений пам'яті Курбаса, я запросив до участі в ньому Г. Юру. Він, пославшись на хворобу, відмовився. На вечорі пролунав лише мій магнітофонний запис його привітального слова, сприйнятий залом різко негативно, оскільки там він знову назвав «Народного Малахія» і «Мину Мазайла» помилками Курбаса, хоча і віддав данину його талантові. Під час моїх відвідин Гната Юри виникла розмова про статтю. Я спитав у нього, як таке могло статися? Гнат Петрович дав мені тоді клятвенне слово, що цієї статті не писав, що, мовляв, і слів таких не знає, — «Бергсон і т.і.» (хоч знати напам'ять цитований рядок з **ненаписаної** тобою статті **через тридцять років** — треба мати неабияку пам'ять!). Я попросив дозволу записати це його свідчення на плівку — і Гнат Петрович **відмовився**. Пославшись на те, що краще сам заявить про це в пресі. Минули роки, але він так і не зробив жодної подібної заяви в жодній своїх мемуарних публікацій, яких було більше ніж досить. Не мені судити про причини, що спонукали його до мовчання. Але приховати все — на мою думку — було б нечесно по відношенню до пам'яті Курбаса...

Зрозуміло, те, що сталося — не лише вина, але й біда Гната Юри. Він певною мірою теж став жертвою культу особистості. Але жертви бувають різні. Одні горіли на багаттях, інші підкладали туди дрова, непогано гріючись біля цих лиховісних багать. Отже не кожному, хто старе пом'яне, відразу око геть, — час назвати все своїми іменами.

На статті Г. Юри можна було не загострювати уваги, якби не одна трагічна обставина.

Заарештованого в Москві, Курбаса привезли до Харкова й ув'язнили в спецкорпусі № 1 ГПУ УСРР на Холодній горі. Спочатку йому інкримінували участь у міфічній УВО (Українській військовій організації), що нібито планувала вбивство С. Косіора, П. Любченка, П. Постишева і В. Затонського. Пізніше це обвинувачення частково відпало — є дані, не без зусиль з боку керівника ГПУ УСРР В. Галицького (того самого, до якого звертався А. Таїров з проханням захистити М. Куліша, — записав за Алісою Георгіївною Коонен, а тепер знайшов підтвердження цьому в листі В. М. Радлова до Ю. К. Смолича — *авт.*). Балицького було заарештовано в липні 1937 р. і через кілька місяців розстріляно.¹¹ У доповідній записці на ім'я М. Єжова вказувалося, що Балицький в Україні «організовано проводив неприкритий опір виконанню оперативних наказів НКВД СРСР, ним було зроблено все, щоб зберегти від розгрому кадри...» Після його арешту число репресій в Україні різко зросло — самих лише керівників НКВД було

розстріляно 1199 осіб. На ролі «змовників» було призначено інших — наприклад, Остапа Вишню, і по десяти роках Ухтпечлагу він повернувся в 1943 р. до життя й літератури. З розповіді поета, що пережив Соловки, В. Мисика, Курбас «відмовився грати в цій бездарно поставленій виставі» і свідчень не давав; прихильними до нього виявилися і свідчення тих, які проходили по справі. На допиті в заступника прокурора ГПУ УСРР Л. Крайнього 3 квітня 1934 р. Курбас на запитання: «Як Ви оцінюєте свій арешт і які він, на Вашу думку, мав наслідки?», відповів: «Мій арешт – особиста катастрофа і катастрофа для мене громадська. Я усвідомлюю, що тепер я в громадському відношенні найменш інвалід. Але як політичний і творчий суб'єкт я відчуваю себе таким, як одужав, при тому спосіб лікування підказує мені порівняння: відчуваю себе, як істерик після дуже вдалого лікування в доктора Фрейда.»^{IV} Прокурор Крайній затвердив обвинувальний висновок, у якому слідчий пропонував вислати Курбаса на п'ять років до Казахстану, що було для тих часів майже виправданням, однак, судовою трійкою при колегії ГПУ УСРР від 9 квітня 1934р. він був ув'язнений на п'ять, Гірняк — на три роки ув'язнення в концтаборі.

28 квітня 1934 р. Курбаса спецконвоем відправили в Біломоро-Балтійський комбінат (ББК) до Медвежогорська. Згідно зі спогадами його асистента по Театру ББК В. Цеханського, Курбас з'явився приблизно в травні 1934 р.⁶ В. Цеханський згадував:

«Театр дуже гарний — дерев'яна будівля старої архітектури в російському стилі, з різьбленими лиштвами на вікнах. Десь на 300 глядачів, мініатюрний, але прекрасно оздоблений, з доброю сценою, оркестровою ямою, партером і бельетажем.

У театрі ББК була чудова трупа, з певного погляду неповторна. Пам'ятаю Василя Ілліча Лихачова із Малого театру, пам'ятаю Танесванука, режисировав Сварожич, один із помічників Наталії Сац. Із Ленінградської оперети був там Віктор Арнфельд (помер після звільнення десь 1937 р.). Але були й вільнонайманці. Велика трупа, тільки в оркестрі осіб тридцять-сорок... А разом — приблизно сотня...

Був театр, як тепер кажуть, синтетичним. У перший день тижня ставили драму, другого — оперу, третього — оперету. Четвертого дня був балет, п'ятий відводився симфонічному оркестрові, шостий — театрові мініатюри й естраді, сьомого дня показували свіжий кінофільм. І артисти робили все: сьогодні співали в опері, завтра — ті самі грали в драмі...

⁶ У мене в рукописному записі за В. Цеханським — 1935 р., але це помилка. Березільський актор О Подорожний, який звільнився з табору влітку 1935 року, грав в «Інтервенції» роль матроса Бондаренка. Зошит з ролю зберігся, на ньому примітка — Медгора, XII. 34.

До приїзду Курбаса театром керував конферансьє Алексєєв, незадоволених яким було багато, — людина по-своєму не бездарна, але без справжньої культури, рівень, звісно, не Курбасів...

А музичною частиною театру керував надзвичайно обдарований і висококультурний Болєслав Пішибішевський, до арешту — ректор Московської консерваторії, диригент. Про подальшу його долю не знаю.

Директором театру був Давид Михайлович Персон, колишній комерційний директор «Міжробпомфільму»; але його, здається, звільнили того таки 1935 р.

Та ось пролинула чутка, що керувати театром призначено Курбаса. Він приїхав — у прекрасному англійському костюмі, гарний, сивий, стрункий, повний задумів. Усіх нас вишикував для знайомства. Розмовляв, розпитував, вибирав собі акторів, асистентів, художників. Розговорився зі мною: «Будете в мене асистентом по застосуванню кінематографічних засобів, навіть ширше — асистентом з художньої частини». Був у мене товариш Олексій Швагерус — українець, його Курбас теж узяв в асистенти. Головним художником був, пам'ятаю, Вовк, також із України.

Активно попрацював тут Лєсь Курбас близько півроку. Взявся ставити «Інтервенцію» Славїна, листувався з автором. Навіть пам'ятаю, що Курбас запропонував йому переробити деякі місця в п'єсі — і той погодився.

У нас вважалось, що працювати з Курбасом — все одно що закінчити театральний інститут. Він був природженим педагогом, вихователем: просто з першого дня в нього захоувалися, можна сказати, усі талановиті люди. Навіть досвідчені актори були вражені його мистецтвом — і режисерського показу, і майстерністю інтерпретації п'єси, і, головне, умінням розкрити в акторові нове, невідоме, надихнути його на створення образу.

Репетиції йшли паралельно з лекціями з майстерності актора, із загальної культури, з історії театру, музики, літератури; Курбас був дійсно скарбницею мудрості, знавцем світового мистецтва, говорив про це захоплено, з майже пророчою переконаністю...

Застільного періоду майже не було, виставу ми ліпили етюдним способом, імпровізуючи за вигаданою Курбасом канвою. Із виконавцями він опрацьовував роль індивідуально, і коли партнери зустрічалися, то виявлялися чудово «підігнаними» один до одного; контакт встановлювався миттєво, з перших спільних репетицій, не було болісного процесу «притирання»...

Відзначу, що шляхом імпровізації Курбас ішов до чіткого фіксування мізансцен, виходив з цього рельєфний живопис — образно, гарно, й метафорично за самою суттю. А ми, асистенти, фіксували ці мізансцени червоним олівцем у наших рукописах. Оскільки ж Курбас підносив усе це незвичайно, і дисципліна була ідеальна, і актори мало не сперечалися, чому одному Курбас виділив для індивідуальної роботи двадцять хвилин, а іншому — тільки десять... з ним хотіли бути, спілкування з ним ставало радістю, на його уроки і репетиції рвалися!

Він підказував напрочуд тонкі фарби, не приховати було його виняткової спостережливості та знання людської душі. Тонка була людина.

...А зовні він мав такий вигляд: середнього зросту, сиве волосся зачесане назад, смуглявий. Проте, може, це була «північна» засмага. Сірий англійський костюм, без краватки. М'які чоботи жокейського типу. Конвою з ним не було — у нас тоді були особливі умови — хоч театр і був за півкілометра від табору «Ведмежа гора».

Пам'ятаю, що в Курбаса сльози виступили, коли він уперше вийшов на сцену: «Боже! Театр!». Оскільки це була для нього найвища святість.

Спілкувався він з людьми м'яко, голос привітний, відчувалася в усьому мудрість людини, яка багато бачила і пізнала. Короткі фрази, порожніх слів не було. М'яка посмішка, ледь стомлена.

Наші терміни ув'язнення закінчувалися — і ми домовлялися з ним, що поїдемо до нього, де б він не працював; усі ми знали, що йому звільнитися в 1938 році, але сподівалися, що вийде раніше — надто вже відомою був людиною, вся країна його знала.

Був Курбас для нас учителем мистецтва і навчителем життя. Навіть тут навколо нього виникали театральні групи, щось на зразок маленьких студій — з відданих мистецтву людей.

Яку велику людину втратило мистецтво! Це жахливо. Бо скільки Лесь Курбас міг би ще зробити!

У пам'яті збереглась його розповідь про поїздку до Німеччини. Було це вже наприкінці 20-х рр., і він їздив туди як знаний у Європі режисер. Здається, у Мангаймі (а може в Магдебурзі, не пам'ятаю) він читав лекцію німецькою мовою про експресіоністів і театральний український експресіонізм. На лекції були присутніми Піскатор і зовсім ще молодий тоді Бертольд Брехт.

Якимось чином, здається мені, він пов'язував свою поїздку до Німеччини з іменем Рейнгардта. Боюся помилитися, але він таки казав мені, що допомагав Рейнгардту... Або ж брав участь у його виставі. У будь-якому разі, імена Курбаса і Макса Рейнгардта були якось пов'язані...

Звичайно, окремо треба говорити про роботу над славінською «Інтервенцією». Вистава мала бути значним явищем, із великою мірою правди і гіркоти. Ще й тому, що Славін погодився на всі пропозиції Курбаса.

...Так, це була чудова сторінка мого життя. Глядачами «Інтервенції» — на прогонах — були дуже різні люди. І царедворці та царські генерали (звичайно, колишні), і різні халамидники. В оркестрі сиділи поруч — відомий скрипаль і одеський вуркаган. Такого театру не було, мабуть, і нема ніде у світі...

Було і в мене доручення, пов'язане з «Інтервенцією». Перед прем'єрою Курбас зажадав від мене плакат. Я таки намордувався, але зробив. Узяв участь у конкурсі на крашу афішу для вистави. У цьому й був кусочок мого щастя. Оскільки коли розглядали наші ідеї, мій ескіз прийшовся Курба-

сові до смаку. Плакат був простеньким: інтервенція, зуави, червоні фески. Молодий зуав закликає до революції. Зуав захищає її, закриваючи тілом червоний прапор. Моя ідея сподобалась Курбасові... Звичайно, важливим був не стільки сам сюжет, як форма його втілення, манера, чи що... Як я розумію, вона чимось відповідала плакатам «Березоля» роботи Меллера і Петрицького. Так ось навіть у тюрмі буває щастя — я був ним переповнений... Плакат я зробив, але вистава не відбулася...

Закінчилося все драматично. Якраз напередодні генеральних репетицій Курбаса усунули від керівництва театром.

Про причини говорити нелегко. Оскільки не всі люди витримували в тих умовах, у багатьох вилазили наверх хижі інстинкти. Знайшлися й у Курбаса заздрісники — мерзенною людиною виявився Олексій Алексєєв. Через чорну заздрість до курбасівської популярності він скористався першим же випадком, щоб спровадити Курбаса із театру.

І ще про Алексєєва. Був він гострий на слово, але гидка людина, дріб'язкова. Курбаса мав за свого ворога, оскільки Курбас підривав його авторитет, — уже тим, що він *був*, уже самим фактом свого таланту. А сидів Алексєєв за педерастію... Сволота з великої літери».

Отут і придалася стаття Гната Юри з політичними ярликами. Прислана Алексєєву на його прохання кимось із харківських доброзичливців, вона була пред'явлена ним табірному начальству: кого опікуєте? А якщо дійде до Москви? «Інтервенцію» відразу заборонили, а Курбаса відправили на Соловки. «Були чутки, що він намагався там покінчити з собою, намагався повіситися,» — пише В. Цеханський:

Причина для серйозної нової тривоги в Курбаса була.

У пересильному таборі на Попов-острові Леся Курбаса зустрів земляк-харків'янин, що направлявся по етапу в Ухт-Печорські табори. Цитую по запису за письменником В. Гжицьким, 1963 р. — котрому цей земляк переказав такий маловідомий факт.

«Виявляється, перед відправленням Курбаса допитував спецслідчий з Москви! Його цікавили зв'язки Курбаса з воєначальниками Якіром і Гаркавим, — на тій підставі, що 45-а Червонопрапорна Волинська дивізія Йони Якіра була свого часу шефом «Березоля». З'ясувалося, чи робив Якір спроби допомогти Курбасові, як поставилися до арешту Курбаса галичани з формування Якіра...»

Штрих цікавий, він говорить про те, як заздалегідь збирали компромат на військових. Справа була влітку 1935-го; Гаркавого заарештують у 1936-му, Якіра — у 1937-му...

Про Курбаса на Соловках відомо небагато. У мемуарах Й. Гірняка зустрічаємо фразу: «На Попов-острові я зустрів земляка, якого на північній швидкій ріці перевозив поромник — Лесь Курбас. Як видно, перекваліфікація основоположника «Березоля» відбулась блискавично...»

Те ж знаходимо в записках скульптора і режисера Івана Кавалерідзе: «Розповідали, наприклад, що Лесь Курбас був перевізником на поромі десь на Соловках, відпустив довгу сиву бороду. І навіть жартував з цього приводу: щоб походити на Харона, що перевозив тіней, які розпрощалися з життям, до царства мертвих».

Семен Підгайний^V заперечує: «Це неможливо. Хто знає «пункти» 58 статті,⁷ що були йому пришиті, і умови, за яких український етап залишив Соловки, — той напевно скаже, що Курбас не міг працювати перевізником. Його, як і всіх його співтоваришів, треба шукати десь у районі Ухт-Печори, Воркути або й далі...»

Такі були версії.

Насправді ж Курбас був засланий на Вянь-Губу біля Віг-Озера — на більш суворий режим і нагляд.

В. Гжицький:

«Лесь Курбас був артистом на сцені, але не в житті. Якщо б він умів так грати з ними, як Гірняк чи Остап Вишня, — може, й вижив би! Але в наших романтиків ніколи не було гумору, а рятував лише гумор...»

Курбасу здавалось, що гумор у нього є. У створеному ним на Вянь-Губі театрику Курбас ставить «Смерть Тарелкіна» — сатиру на російську поліцію і на печерне дикунство царського судочинства. П'єсу зеків ризикнули зіграти (а що залишалося?!) у власних зеківських «одежах» — і давні події набули раптом ризиковано-актуального змісту. Є дані про Курбасову спробу «Адвоката Патлена», теж модернізованого і перекладеного українською мовою, — через що й забороненого до виконання. Разом з драматургом Мирославом Ірчаном і композитором чехом Урбанеком Курбас пише і ставить табірне вар'єте на теми життя за ґратами під назвою «Сон на Вянь-Губі». І це вилилося вже у відвертий протест проти режиму...

Сам Курбас виконував тут епізодичну роль старого блазня, міма й мюзиканта, якому не дають грати на фортепіано. Блазню заламують правицю за спину — він грає лівою, закривають очі — грає наосліп, зав'язують обидві руки — грає ногою і т.п., нарешті, варта відтягає його від інструмента: в'язень хапається за кришку від фортепіано, і летить з цією кришкою на інший бік сцени. Після деякої паузи блазень починає грати на **порожній** дошці від клавіатури, — і, дивина! — мелодія виникає знову! Мистецтва не вбити, його матерія незнищенна — такий зміст цієї курбасівської метафори, що стала опосередковано втіленням бодай цілого його життя...

За свідченням Василя Єрещенка, одного з колишніх в'язнів,^{VI} комісія, прислана з Управління ББК, заборонила вистави Курбаса. Його ра-

⁷ Курбаса було покарано за ст. 54¹¹ КК УСРР.

зом з Ірчаном і Урбаником було переведено до Соловецького Кремля (Соловецької тюрми ГУГБ НКВД).

Сталося це пізньої осені 1935 року. Збереглися спогади Р. Г. Галіат-Валаєва «За кремлівську стіною» (1961, самвидав) про те, що Курбас поставив на Соловках «Учня диявола» Б. Шоу, «Славу» Гусєва, «Весілля Кречинського» і, можливо, «Демона» Рубінштейна. Збереглася програмка «Аристократів» М. Погодіна (сезон 1936-1937) — типової радянської агітки на тему гуманного і винахідливого перевиховання чекістами вчорашніх злодіїв і повій (постановка Л. Курбаса, художник Б. Пилипенко). У радянському театрі багато писали про славетну виставу М. Охлопкова «Аристократи», що стала на багато років хрестоматійним прикладом «перевиховного» процесу. Цікаво, що й тут Курбас нетрадиційний, — у його виставі домінували не наглядачі, а їхні в'язні — «аристократи», яким випадала найбільша частка глядацького успіху... Костю-капітана грав брат Рустема Георгійовича Ростислав Галіат-Валаєв, автор відомого роману «Гірські вітри»; з його слів, я гадаю, і записано пізніше ці спогади. У головних ролях були актор МХАТу Валентин Цішевський, працювала в театрі лікар Володимира Крушельницька, дочка письменника Антона Крушельницького (батько і її брати сиділи теж на Соловках), комік Олекса Паламарчук, керівник українського лєнінградського театру «Жовтень» Дмитро Ровинський, помічником режисера був Мирослав Ірчан (у таборі вони одружилися з Владзею Крушельницькою). Директором театру був відомий співак бас Леонід Привалов (1891–1987, Москва). У програмці «Аристократів» знаходимо С. Н. Яхонтова, Н. Е. Мацюка, В. І. Клінге, А. А. Колесникова, С. П. Філіппова, Т. В. Головіна і т. ін. Останньою виставою Курбаса, можливо, стала «Інтервенція» Л. Славіна, з якою йому не пощастило раніше на Ведмежій горі. Відповідно до мемуарів, материкові комісії називали театр «зразково-показовим». До Курбаса тут був драмгурток з «вольняшек» і невеликий колектив професіоналів — зеків, що ставив, приміром, «Платона Кречета». Курбас об'єднав обидві групи, започаткував студійні заняття. Музичне керівництво здійснював за Курбаса чудовий лєнінградський піаніст Н. Я. Вигодський.

Показова причина заслання Рустема Галіат-Валаєва. Переїхавши з Києва до Москви, він через брак квартири одержав від письменницької організації кімнатку-келію в Новодівочому монастирі. Вікно на вулицю здалося йому занадто гамірним, він його заклав і прорубав інше, вужче, у бік цвинтаря. Згодом його звинуватили в ретельно спланованому замаху на Сталіна. Під час процесу йому вдалося довести, що вікно було прорубане задовго до самогубства Надії Алілуєвої: не міг же він передбачити, що це трапиться і що її поховать під його вікнами, — а Сталін відвідуватиме могилу дружини. Лише з цієї причини розстріл йому було замінено на десять років заслання.

«Зразковий кремлівський театр» справді був «зразковим» — грав вистави для «вишуканої публіки». Серед глядачів були професор, блискучий український «неокласик» Микола Зеров, геніальний Павло Флоренський, академік Матвій Яворський, аристократ з діда-прадіда Бобрищев-Пушкін, стара українська академічна професура, дипломати і наркоми, драматурги Мирослав Ірчан і Микола Куліш (поволі божеволів в ізоляторі), прозаїк Олекса Слісаренко, що вирощував на Соловках унікальні квіти... Такої публіки «Березіль», мабуть, не знав і за роки свого розквіту...

Соловецький театр, звичайно ж, був на острові острівцем свободи. Табір і лад таких речей не прошали. Долю Курбаса було вирішено. Навесні 1937 р. театр закрили, акторів частково перевели; Курбас залишився в Соловецькому ізоляторі.

Напевно, останнім із наших співвітчизників, що пережив Соловки і бачив там Леся Курбаса, був Павло Костянтинович Монаков з Калинівки під Волошковим біля Києва, що залишив свої спогади про нього:

— Нас було в камері семеро, у тому числі Лесь Степанович, — гадуював він, розмінюючи десятий десяток, але добре все пам'ятаючи, — Чудова людина, мав колосальний авторитет серед в'язнів. На Соловках сиділо багато українців, і всі вони ходили до нього за порадою або просто поговорити. Він справляв на людей заспокійливе враження. Хоч сам був дуже поривчастий, енергійний.

У 1936 р. у соловецькому театрі він поставив п'єсу Погодіна «Аристократи». Театр на Соловках великий, на 350 місць, там у Курбаса був свій кабінет, де він навіть міг ночувати. Лесь Степанович не розлучався з портретом дружини: якщо ночував у театрі — портрет був з ним, а якщо повертався до нашої камери, обов'язково приносив його із собою.

— Вам дозволяли вільно ходити по острову?

— Лише в Соловецькому кремлі, де камери були цілий день відкриті, і в'язні могли ходити один до одного в гості. Було й закрите відділення, але відтіля, як зазвичай, люди вже не поверталися.

На Соловках існувало неписане правило: якщо в камеру до когось приходять гості, інші або йдуть, або відвертаються, щоб не заважати розмові. Якось я пік картоплю в грубці, коли до Леся Курбаса прийшов Рак-Михайлівський, «український Бухарін». У них почалась розмова, і я вийшов з камери. Потім згадав, що картопля може згоріти, повернувся — і мимоволі став свідком того, як Рак-Михайлівський сказав Курбасові: «Якби Сталін пішов шляхом Леніна, доля країни була б іншою». Курбас обійняв співрозмовника за плечі і сказав: «Комунізм несутісний з природою людини, як вогонь з водою».

По табору ми пересувалися вільно, але під час перевірок — о восьмій годині ранку та о дев'ятій вечора — всі мали бути на своїх місцях. Одного разу на вечірній перевірці я побачив на охоронцеві чоботи Курбаса! Таких чобіт, із застілками — в Росії тоді не було. Я подумав, що Курбаса роз-

стріляли, і закричав, що це чоботи Леся Степановича! Але мені закрили рота, щоб охоронець не почув. А розстріляли Курбаса пізніше...»

Про смерть Курбаса до останніх років не було відомо нічого достовірного.

Народний артист СРСР Василь Василько в чернетках своєї п'єси про Курбаса «Чашка гіркої кави» записав: «Розстріл. Воркута». Ті, що поверталися з місць ув'язнення в шістдесятих роках, неодноразово говорили, що зустрічалися з Курбасом у Магадані, в Ухтпечлагу — після 1937 р. Ще в 1963 р. я розшукав у Ленінграді доктора Стародубова (Стародубцева?), який клявся-божився, що підібрав на волзькій пересилці вкрай виснаженого чоловіка, який називав себе Курбасом, українським режисером; підлікував його і відправив далі, і було це вже в році 1939-му. Я показав йому фото Курбаса — кінця тридцятих; йому здалося, — сумніву нема, це він. Але все це були тільки легенди, версії, — не більше.

Вдова Леся Курбаса Валентина Чистякова одержала 1961 р. свідоцтво про смерть чоловіка, в якому Васильєостровський ЗАГС Ленінграда повідомляв — з усіма печатками і підписами, що «О. С. Курбас помер 15 листопада 1942 р. від крововиливу в мозок». То була неправда, тепер уже державна — цим роком датовано смерті багатьох репресованих діячів української культури, сліди яких між тим губляться з жовтня 1937 р.

Було зрозуміло, що Курбас не пережив хвилі терору, яка прокотилася з жовтня 1937 по всіх таборах — від Соловків до Воркути й Колими, коли комісія НКВД у складі Григоровича, Зеленського і Кашкетіна дала санкцію на розстріл сотень тисяч політ'язнів. Кілька груп соловецьких в'язнів, вивезені на баржі, знайшли могилу на дні Білого моря, масові розстріли проводилися на Секирній горі. Йосип Гірняк, який помер 1989 р. у США на 94-му році життя, писав, що в останні роки його подумки переслідувала жахлива картина: Курбаса й Куліша величезними витягають з трюму баржі, розстрілюють на палубі, в'яжуть до ніг вантаж і спускають під лід Білого моря...

У 1961 р. на хвилі хрущовської відлиги я відвідав Соловки. Усе було ще в запустінні, ніхто нічого не знав, про музей не було й спомину. Серед іншого вдалося мені розшукати тоді «бувалу людину» — діда-помора, який у роки війни служив тут підводником, і, розшукуючи затонулі кораблі, нашттовхнувся одного разу на моторошну, макабричну картину підводного цвинтаря. На дні, заплутавшись у морських водоростях, колихалися старі кістки, людські скелети, — стоячи, вони немов виростали з дна. На пам'ятному вечорі, присвяченому 100-річчю Курбаса, з цієї картини виростили трагічні рядки Івана Драча — про те, як стоять на дні Білого моря Лесь Курбас і останній кошовий Запорізької Січі гетьман Калнишевський, а над ними пропливають пароплави — «Костянтин Станіславський», «Євгеній Вахтангов», «Сандро Ахметели»... «Чую крики великі з України», — говорить Калнишевський. «Невже знову Юру гопаку-

ють?» — дивується Лесь Курбас. «Ні, — відповідає йому Калнишевський, — на твої ювілей наважилися...»

«— Ну що ж, напевне, дуже великий вовк у лісі здох, — говорить йому Курбас, — якщо вже на таке наважилися...»

Великий вовк давно здох, та равлик часу повзе повільно. Видавати Курбаса було складно, на це пішли десятки років. «Ми реабілітували людей, а не їхні ідеї!» — я вже приводив це фарисейське гасло ідеолога Андрія Скаби, якого, до слова сказати, після зняття з посади теж традиційно звинуватили в буржуазному націоналізмі, — справа звична й апробована. Популяризувати Курбаса було ризиковано; за це відлучали — від театру, від архівів, від газетних сховищ, від аспірантури, не допускали до захисту дисертації. Але стримати потік було складно. Де бракувало знань — народжувалися легенди, а легенди часом влучніші за факти. Міфологізована правда про життя і смерть українського режисера набувала все нових і нових фарб: історія поступово віддавала свої таємниці. Було виявлено й опубліковано «Справу № 3168» по обвинуваченню О. С. Курбаса, знайдено «розстрільні» соловецькі списки, оприлюднено десятки інших документів і свідчень. І лише конкретні обставини смерті, дата розстрілу, місце поховання, як і раніше, залишалися за сімома печатками.

1997-й рік, рік шістдесятиріччя соловецької трагедії і Великого Терору, став у цьому сенсі переломним. Директорові Науково-дослідного Центру Санкт-Петербурзького «Меморіалу» В. В. Йофе поталанило, нарешті, розшукати останні страшні документи. Це — розпорядження про розстріл 1116 соловецьких в'язнів і рапорт заступника начальника АХУ УНКВД Ленінградської області капітана Держбезпеки Матвєєва про приведення вироку у виконання. Виявлено розстрільні протоколи № 81, 82, 83, 84 і 85 засідань особливої трійки УНКВД Ленінградської області. Капітан Матвєєв — за 5 днів — власноручно розстріляв з револьвера тисячу сто одинадцять чоловік (один з п'ятірки тих, що лишилися, помер у дорозі, чотирьох відправили до Києва й Одеси). Напівзамерзлих в'язнів привозили в машині, кляли біля вже викопаних ям, і чекіст Матвєєв стріляв їм у потилицю. Якщо йому здавалось, що розстріляний ще живий, він брав у руки ломик і трощив лежачому череп. У перший день — 27 жовтня — він розстріляв 208 чоловік, у другий — 1 листопада — 210, у третій — 2 листопада — 180, у четвертий — 3 листопада — 265, у п'ятий — 4 листопада — 248. У списку за 3 листопада під номером 177 був зазначений Микола Куліш, під номером 178 — Лесь Курбас...^{VII} Вони й тут були нерозлучні.

Виконавши свою роботу, капітан Матвєєв дуже стомився. Йому видали путівку на Чорне море і згодом — нагородили орденом Леніна. Проте це не врятувало і його від в'язниці — він теж був пізніше засуджений («за перевищення влади»), але незабаром звільнений і до кінця днів своїх отримував персональну пенсію.

Такою була Система, таким було життя, така була історія.

Іван Драч — у передмові до правозахисного видання «Остання адреса» — про соловецькі розстріли:

«Серед розстріляних — Лесь Курбас і Микола Куліш, Микола Зеров і Валеріян Підмогильний, Марко Вороний і Мирослав Ірчан, Валеріян Поліщук і Олекса Слісаренко, Павло Филипович і Григорій Епик, Михайло Яловий і... Три крапки вбирають у себе міністра освіти УНР Антона Крушельницького і міністра фінансів УРСР Михайла Полоза, одного з «героїв» процесу СВУ Миколу Павлушкова й історика академіка Матвія Яворського. Інтелігенти. Робітники. Селяни. Чотири російські православні єпископи. Тридцять римських католицьких священників. Двадцять татарських політиків. Один циганський король. Українці і поляки, росіяни і євреї, удмурти і грузини, черкеси і корейці... Місце розстрілу — урочище Сандормох...

Постріли ці почалися в 1917 р. Адже саме в ознаменування 20-річчя «Великого Жовтня» відбувалися ці моторошні акції і рік Великого Терору — 1937 — тим і був відзначений. Так було розстріляно наше Відродження. Про кожного можна написати роман, п'єсу, поему. Коли йде мова про тисячі і мільйони, найбільше вражають документи. Ніякий Шекспір чи Брехт нездатний вигадати такого капітана Матвеева. Його створило Життя — логіка віри в людину запекло пручається: такого не може бути. Це занадто неймовірно. Але було саме так. І може бути так, коли...»^{VIII}

Якщо ми здатні будемо все це забути.

Пам'ятаймо про Сандормох!

У снігах Колими і Магадану, Печори і Карлагу, під льодом Білого моря й у мерзлій землі Сандормоху лежать, перефразуючи Тараса Шевченка, «і мертві, і живі, і ненароджені театри пристрастей людських і нелюдських, міраклів «великого перелому», трагічний вертеп сталінської режисури. Сьогодні ми вже знаємо, що багато хто примудрявся і там жити повним життям. Подібно Й. Мандельштаму досліджували вони природу Слова-Логосу, яке було на початку Світу, і ледь не призвело його до Кінця. Подібно до Флоренського вони досліджували там закони Ноосфери і шукали Вишу духовність. Подібно Курбасові намагалися і там виділити з Натовпу Людину; подібно Гірнякові робили спроби напоїти спраглих і побадьорити зневірених. Сьогодні нам ще не дано до кінця усвідомити їхній подвиг, не дано перевтілитись у той Великий Сенс, яким вони жили. Та все одно: минуть роки — і в нас останнє слово скаже те, що може бути «свідомістю моря, гір, хмар, нації, людини взагалі...» Воістину ніщо на цій землі не зникає, і пережите будь-коли дітьми людськими — наша власність. На світло вже відомої іншим істини ми завжди будемо йти.

Такий заповіт розіп'ятих за Ідею, за Людину, за Мистецтво.

Нам лишається лише бути гідними цього заповіту.

ПРИМІТКИ

1. Державний архів Харківської області (далі – ДАХО). – Ф. Р6452. – Оп. 1. – Спр. 7821.

2. Юра Г. Націоналістична естетика Леся Курбаса / Г. Юра // За марксо-ленінську критику. – 1934. – № 12.
3. Шаповал Ю. І. Всеволод Балицький: особа, час, оточення / Ю. І. Шаповал, В. А. Золотарьов. – К., 2002. – С. 352.
4. Там само.
5. Підгайний С. Українська інтелігенція на Соловках. Спогади 1933–1941 рр. / С. Підгайний. – Новий Ульм, 1947.
6. Новіков М. Сон на Вянь-Губі / М. Новіков // Радянська культура. – 25 березня 1989.
7. Остання адреса. До 60-річчя соловещької трагедії. У двох томах. – К., 1997. – С. 28, 41, 175, 176.
8. Там само. – С. 9.

*О.С. Смоляк
(Тернопіль)*

ВЕЛИКОДНЯ ОБРЯДОВІСТЬ РІДНОГО СЕЛА ЛЕСЯ КУРБАСА (С. СТАРИЙ СКАЛАТ ПІДВОЛОЧИНЬСЬКОГО РАЙОНУ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ)

У період відродження української національної культури все більший інтерес у науковців викликають ті питання, які пов'язані з переосмисленням творчих біографій видатних митців. До останніх насамперед належать імена, що були проскрибовані комуністичним режимом через відхилення від методу соціалістичного реалізму. До таких імен належить і видатний український актор, режисер, педагог, культурно-громадський діяч, творець нового українського театру Лесь Курбас (1887-1937).

Питанням осмислення творчих здобутків визначного Майстра сцени вивчали українські вчені-мистецтвознавці Н. Корнієнко [4], І. Волицька [1], П. Медведик [8] та ін., але на етнософські аспекти його творчого становлення мало хто звертав увагу, а якщо й звертав, то дуже побіжно та поверхово.

Як згадують місцеві старожили, найурочистіше і надзвичайно радісно святкували в рідному селі Леся Курбаса (с. Старий Скалат Підволочинського району Тернопільської області) Великодні свята на початку ХХ ст. Усе село наповнювалося церковним дзвонінням, співом гаївок (тут кажуть «магілок»), шумом хлопчачих та парубочих забав, розмаїттям народного одягу.

Великдень у селі Леся Курбаса завжди розпочинався опівночі з Воскресної Утрени. Найурочистішими в цьому дійстві були пасхальні канони, а саме «Ангел кликав» та «Світися новий Єрусалиме», які «... своїм змістом і мелодіями збуджували глибокі релігійні почування та духовний підйом у зібраних, що ще більше могутнів, коли в церкві лунало «Христос воскрес із мертвих» [6, 326]. Під спів останнього кондака парафіяни виходили із плащаницею, хоругвами та запаленими свічками із церкви і тричі

обходили навколо неї. У цей час після кількадечного мовчання знову дзвенів церковний дзвін, який радісно сповіщав про Христове Воскресіння. У давніший період (до Другої світової війни) разом із дзвоном було чути і голосні постріли із самострілів та рушниць. У цьому селі при винесенні плащаниці переважно стріляли три рази. Як зазначав В. Папіж, «звучання тропаря «Христос воскрес із мертвих», дзеленчання малих дзвінків та великого дзвона творили спільну могутню симфонію, яка вітала Христове воскресіння та сходяче велике колесо сонця, що освічувало і небо, і землю» [9, 86]. До речі, уся ця Воскресна містерія в давніший період відбувалася на фоні полум'я вогнів великодньої ночі, що місцеві жителі палили на більших пагорбах у селі.

У цьому селі на Великодню Службу Божу завжди приходили всі дорослі та малі жителі (крім німецьких). Воскресна Літургія проходила при яскравому світлі та радісному всезагальному співі. Це свято завжди підсилювалося оновленою церковною атрибутикою.

Після Божественної Літургії священник, читаючи молитву, посвячував кошики із великодньою їжею. Вони були накріті різнобарвними рушничками з написом «Христос воскрес – Воістину воскрес».

Після посвячення обрядової їжі староскалатчани поспішали (швидко йшли) додому, вітаючись по дорозі з усіма «Христос Воскрес». Цей ритуал місцеві жителі пояснювали наступним чином: «Біжать, щоб дівчата скоро повиходили заміж» [12, 111].

Прийшовши додому, господар насамперед обходив своє господарство – хлів, стайню, обору, курник, пасіку, сад, город і христосувався: «Христос воскрес» й сам собі відповідав: «Воістину воскрес». Аж після цього заходив до хати, сповіщаючи: «Христос воскрес», а всі члени родини відповідали: «Воістину воскрес».

Якщо в хаті була дівчина на віддані, то батько денцем кошика торкався до її голови, аж потім ставив його на стіл (у цьому була закладена своєрідна ініціація майбутнього шлюбу).

Опісля вся родина сідала за стіл по — старшинству: господар у центрі, по ліву сторону мати з дітьми, а по праву – старші в родині.

Великодній сніданок у с. Старий Скалат завжди розпочинається із споживання свяченого яйця. Господар ділить його на стільки частин, скільки є членів сім'ї в хаті, і подає кожному по — старшинству, вітаючись: «Христос воскрес», а йому відповідають: «Воістину воскрес». Перед споживанням свяченого яйця всі хрестяться. Після цього мати розрізає свячену паску і так само, як і батько, роздає всім членам сім'ї. У цій місцевості в першій половині ХХ ст. зберігався звичай кидати шкаралупи від яєць на дах хати [9, 86]. У цьому також спостерігаються елементи своєрідної жертви Сонцю. Адже яйце, за уявленнями наших предків, «...було емблемою Сонця-весни, часткою великої життедайної і

чарівної сили Сонця» [3, 175]. Як зазначають місцеві старожили, у давніший період був звичай кидати шкаралупу від свяченого яйця на воду, оскільки, за їхніми віруваннями, «вона попливе до рахманів і скаже їм коли Великдень». Як зазначає О. Воропай, аналогічні вірування були поширені в центральній та східній Україні [2, 409].

Після великоднього розговіння староскалатчани (крім німецьких людей) спішили «на магілку». У досліджуваній місцевості (як і по всій Україні) це великоднє обрядове дійство в основному розпочинали малі дівчатка (6-9 років). У їхньому середовищі останнім часом склався свій магілковий репертуар, який у давніший період був основою дорослого. Це переважно «Подоляночка», «Перепілонька», «Зайчик», «Жучок», «Мак» тощо. Найпоширенішою серед них є «Подоляночка». До речі, останнім часом вона вийшла за межі весняного календарного ігрового репертуару і стала набутком цілого літнього сезону.

У Старому Скалаті на Великодні свята дівчатка часто грали ігри «Котик і мишка» та «Хустинка». Остання відрізняється від дорослої «Хустинки» тим, що одна із учасниць гри бігає поза колом і підкидає під когось хустинку. Якщо дівчинка, під якою підкинута хустинка, її побачить, то піднімає хустинку і біжить за попередньою учасницею, поки та не стане на її місце.

Пізніше староскалатські дівчатка підключалися до кола дівчат або дорослих мішаних гуртів і разом з ними «грали магілки», таким чином унаслідували їхній репертуар.

Протягом усіх трьох днів Великодніх свят головним заняттям для староскалатських хлопців-підлітків є дзвоніння церковним дзвоном. Як згадують місцеві старожили, традиція великоднього дзвоніння існує з давніх-давен. У кожному селі відбуваються своєрідні змагання між підлітками: хто подзвонить першим у церковний дзвін, той цілий рік у всьому буде першим.

До 40-х р. XX ст. у досліджуваній місцевості в перший день Великодніх свят дзвонили в церковні дзвони і господарі (переважно молоді). Вони намагалися хоча б декілька разів подзвонити, «щоби на їхній ниві був добрий урожай гречки». С. Килимник з цього приводу зазначав: «Великодні дзвони – не лише музика радості Великого дня, але й засіб відігнати з села все лихе, смерть та всяких дідьків» [3, 89]. Отже, церковний дзвін у системі великодньої обрядовості виконує не тільки сповісальну функцію, але й очисну та відлякувальну і, значною мірою, споріднений із пережитками первісної культури.

Невід'ємною частиною Великодніх свят у Старому Скалаті були парубочі ігри та забави. Найпоширенішою серед них була «Дзвіниця» — гра, у якій брали участь вісімнадцять парубків. Вона здійснювалася так: дев'ять найсильніших парубків ставали в три ряди і

закладали руки один одному на плече. Інших шість хлопців ставали їм на руки. На цих шістьох ставали ще три. Опісля вони «Дзвіницею» рухалися навколо церкви і співали гаївку. Парубоцькою «Дзвіницею», зазвичай, завершувалися великодні ігри та забави. «Як пішла із цвинтаря «Дзвіниця», то всіх наче хто віником замів» [11, 439].

Серед парубків у Старому Скалаті також поширеною грою на Великодні свята є «Ремінець». Ця гра базується на тому, що парубки вибирають з-поміж себе двох основних гравців, а самі беруться за руки і роблять коло. Першому гравцеві зав'язують очі і дають у руки ремінець, а другому – дзвіночок. Коли другий гравець задзвонить, то перший повинен в цей момент його вдарити ремінцем. Якщо поцілить, то виграв, і вони міняються місцями. А якщо ні, то гра продовжується до певної кількості разів (наприклад, до трьох). Потім вибирають двох інших основних гравців і гра продовжується.

Як бачимо, основну роль у цій грі відіграє удар ременем або рукою, що своєю дією споріднений з ударом вербовою гілкою в Лозову неділю. За уявленнями наших предків, удар (і то сильний) людини в період зміни вегетаційного періоду, у цьому разі – приходу весни, «... означав поєднати її з космічними силами Всесвіту, відродити здоров'я. Людина ніби набирала таким чином космічної величі шляхом підкорення живої матерії законам космічних сил» [10, 28]. Слід зауважити, що саме удар ремінцем або рукою відбувався по ногах, тобто по тій частині людського тіла, яка є найвідповідальнішою в трудових сільськогосподарських процесах.

Після великоднього сніданку староскалатські дівчата виходили на вулиці і починали «вести магільку». Найпоширенішими магільками в цьому селі були «Ой по горі, по горі» (Про писаря), «А нашіі вогибочки так ся в'ють», «В Гандзельки браття сіно косили», «Там Василенько церкву буде», «Сива зозуленька по саду ходила», «Там за млином, за млином» та ін.

Слід зауважити, що дівочі гаївки – це основа великодньої ігрової обрядовості в селі Леся Курбаса. У давніший період вони були представлені значною кількістю репертуару (біля 20-30 магількових пісень) і виконувалися майже безперервно протягом усіх трьох днів Великодніх свят. Останнім часом великодній обряд майже повністю вийшов з ужитку і вже не виконується повністю. Лише час від часу діти-підлітки сходяться біля церкви і виконують декілька гаївок із вищезазначеного репертуару.

До 60-х р. XX ст. у Старому Скалаті була поширена мішана великодня гра «В купки». Учасники гри вибирали з-поміж себе «Отамана», а самі ставали по троє або по четверо – «купками» (в «купках» були, зазвичай, хлопці і дівчата). У грі завжди мав бути один «Лишний», за

яким гнався «Отаман» і бив його ременем по ногах. Останній бігав від «купки» до «купки» і ставав біля якоїсь. У цей момент той учасник, біля якого став «Лишний», сам робився «Лишнім» і продовжував гру аналогічно до першого учасника. Гра продовжувалася до того часу, доки всі учасники не відмовлялися бути «Отаманом». Отже, ця гра, як і попередні, постійно супроводжується ударами ременем або вербовим прутом. За уявленнями наших предків, сильні удари людського тіла «... ініціювали здоров'я, силу, веселість, багатство» [3, 30].

У Старому Скалаті до 60-х р. XX ст. зберігався звичай на Великодні свята сходитися старшим людям під церкву. Вони в основному виконували пасивну функцію: спостерігали за молодіжними іграми та забавами (в деяких моментах були своєрідними «суфлерами»), згадували свою молодість тощо. Без них, як згадують місцеві жителі, великодні ігри та забави молоді не обходилися. Присутність людей старшого покоління на великодньому гулянні зафіксував А. Свидницький у своїй праці «Великдень у подолян». Зокрема, він підкреслював: «Великдень, вулиця; діди з чоловіками поділились на гурточки; одні сидять, другі стоять, дехто оперся на палицю, дехто на паркан, і роздєбеньдюють стиха, поглядаючи на шаліючу молодь» [11, 433].

Другий день Великодніх свят у селі Леся Курбаса називається Обливаним понеділком. На відміну від власне великодньої обрядовості, ритуали обливання водою дівчат у досліджуваній місцевості відбуваються досить активно і навіть з елементами обрядового перебільшення.

До нашого часу в досліджуваному селі збереглися вірування про те, що коли навесні дівчина і парубок будуть облиті водою, то влітку випадатимуть рясні дощі, які сприятимуть щедрому урожаю. Великодне обливання водою спокон віків сприяло здоров'ю та силі молодих людей, особливо воно ініціювало цьогорічне одруження молодої пари.

При спілкуванні з місцевими парубками нам не вдалося почути пояснення сутності звичаю Обливаного понеділка. Більшість із них сходяться на тому, що обливання дівчат водою в цей день відбувається для того, «щоби вони були здоровими». Втрата первісного розуміння сакральності Обливаного понеділка насамперед пов'язана із урбанізаційними процесами у весняній обрядовості, і тому обливання практикується як звичайна парубоча забава.

Останнім часом у Світлий понеділок традиційною стала відправа панахиди на могилах воїнів, полеглих за волю України. Ця відправа відбувається завжди за участю більшості парафіян села.

Світлий вівторок – це третій день Великодніх свят. Цей день місцеві жителі вважали днем взаємного відвідування родичів, приятелів, сусідів. У давніший період (до 40-х р. XX ст.) у Світлий вівторок селяни відвідували свої ниви і дивилися на озимину. Як зазначає В. Ло-

коть, «господарі, приходячи в поле, «товклися» (качалися – О. С.) по ниві, а опісля споживали свячену їжу. Шкаралупи зі свячених яєць запорпували в землю своїх нив» [7, 614].

У давніший період у Старому Скалаті великодні ігри та забави завершувалися у Світлий вівторок ввечері спеціальною гаївкою (хоча місцеві жителі переповідають, що до початку ХХ ст. вони тривали цілий тиждень, аж до Провідної неділі). Зокрема, у цій місцевості магілковий обряд завершувався «Горошком». Співаючи завершальну гаївку, учасники бралися за руки і йшли селом, обходячи кожну хату. Якщо на подвір'ї був нелад, то вони могли зробити бешкети (порозкидати неприбрані предмети, забрати їх і викинути подалі від хати тощо). Кожний учасник відлучався біля своєї хати від загального «ключача», і таким чином магілковий обряд поступово розчинявся у великодній ігровій стихії.

У селі Леся Курбаса перша неділя після Великодня називається Провідною. У цей день місцеві жителі шанують своїх предків. За їхніми віруваннями, душі покійників у Страсний четвер сходили з раю по небесному мосту на землю (на Поліссі існували вірування, що душі предків виходили із лісу або з води [4, 92]) і перебували серед своїх живих родичів аж до Провідної неділі. У цей період їх не можна називати покійниками, а лише родичами (місцеві жителі їх називають «наші дідусьо», «наші бабуся» і т. д.).

Як зазначає С. Килимник, «наші прапращури вважали, що з Великим днем, коли ожила вся природа – ліси, луки, ниви, ріки й води, – й наші «родителі-прародителі» оживали» [3, 212].

Душі померлих могли приходити до своїх родичів лише після заходу сонця і перебувати з ними до «третьох півнів». Підтвердженням цього є ряд активно побутуючих у досліджуваній місцевості переказів про мерців, які, власне, відвідують своїх рідних саме в цей час. Ще до нашого часу збереглися вірування, що покійники розговляються разом із живими, і тому для них часто ставлять окремо свячене яйце і воду.

Провідна неділя в дохристиянський період, за спостереженнями деяких українських дослідників, була повністю жіночим (матріархальним) святом. Навіть останнім часом (у період глибокої християнізації) основну функцію в ньому відіграють жінки. Незважаючи на перевагу християнізованих елементів, воно (це свято) за своєю суттю залишилося язичницьким.

У Провідну неділю місцеві жителі разом зі священником моляться за упокій померлих та відправляють над хлібом загальний парастас. Опісля священник відправляє парастаси на окремих могилах. Останнім часом ця традиція в Старому Скалаті переноситься на Світлий понеділок або Світлий вівторок.

Як зазначають місцеві жителі, у давніший період (до 40-х р. ХХ ст.) у Старому Скалаті був звичай на цвинтарі роздавати галунки та паску

дідам-прохачам, які молилися на гробах за упокій предків. Але перед тим розбивали галунку до намогильного хреста покійника (над батьком-матір'ю здебільшого розбивав син, над дітьми – мати), обкочували нею могилу і віддавали прохачеві. У досліджуваній місцевості після споживання їжі її рештки висипали на могилу, а на могилі залишали галунку та ласощі, «щоби душі померлих могли їх споживати».

Після трапези місцеві жителі молилися на гробах, а жінки ще й «розмовляли з покійниками» – тихо оплакували їх.

Коли староскалатські жителі приходили із Проводів додому, то за свічували свічки чи лампадки, а на вікно ставили склянку чистої води для «обмивання» покійників. Крім цього, на столі ще з суботи залишали великодній калач та галунку «як жертву покійникам на дорогу».

У рідному селі Леся Курбаса з початку ХХ ст. склався звичай на Провідну неділю вперше організовувати молодіжні «танці». Цікаву інформацію про такого роду молодіжне дозвілля в першій половині ХХ ст. подала місцева жителька Журавель Н.І., 1923 р.н.: «На Провідну неділю після обіду парубки приводили до дому «Просвіти» музикантів, приносили там кілька гелеток (малих бочівок) пива, один великий стіл і частували дівчат за те, що прикрасили їм на Великдень капелюхи. Перший танець виконували лише парубки колом під різноманітні жартівливі приспівування. Після цього музики починали грати «Козака». Велике коло розвиралося, і кожен парубок кликав до танцю ту дівчину, яка прикрасила йому капелюха. Після цього танцю парубок запрошував дівчину до столу і частував склянкою пива. Коли вони цокалися склянками, то музики грали віват¹. Після танців кожен хлопець відпроваджував кохану дівчину додому аж під самі ворота»².

Слід зазначити, що шанування предків у досліджуваній місцевості останнім часом усе частіше переносяться із Провідної неділі на другий або третій день Великодніх свят. Це вказує на глибоку спорідненість культу предків з ідеєю самого Великодня – святкування оновлюючої природи (в християнський період – Воскресіння Сина Божого Ісуса Христа).

Отже, Великодня обрядовість у свідомості юного Леся Курбаса залишила глибокі враження своїми іграми, забавами, ритуалами споживання великодніх страв, урочистістю Богослужінь, розмаїттям народного вбрання, про які неодноразово згадував великий Майстер сцени в дорослому житті і які навіювали йому спогади про дитинство. Немає сумніву в тому, що великодній обряд безпосередньо вплинув і на естетику художнього формування Великого актора та режисера, і на формування його новаторських принципів, що були заземлені в символіку та алегорію сприйняття навколишнього світу. Усе це, без сумніву, було одним із основних способів формування його етнософських бачень національного театру і основним трансфером зростання новаторських засад українського театрального мистецтва в цілому.

ПРИМІТКИ

1. Віват – вокальна приспівка або інструментальна перегра гостям на весіллі під час дарування молодят.

2. Із записів О.С. Смоляка від Журавель Н.І., 1923 р.н., місцевої, освіта початкова, буряківниці із с. Старий Скалат Підволочиського району Тернопільської області. Запис зроблений 21.01.2007 р.

3. Воропай О. Звичай нашого народу. Етнографічний нарис / О. Воропай. – К.: Мале видавничє підприємство «Оберіг», 1991. – Т. 1. – 449 с.

4. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Кн. 2. – Т. 3 (Весняний цикл) / С. Килимник. – К.: АТ Обереги, 1994. – С. 5-337.

5. Kolberg O. Wolyn. Obrzedy, melodye, piesni... /O. Kolberg – Krakow, Nakl. Akad. Umiej., 1907. – XI, 450 s.

6. Корнієнко Н. Лесь Курбас / Н. Корнієнко. – К.: Факт, 1998. – 469 с.

7. Лехман Т. Село Тернопільщини / Т. Лехман // Шляхами золотого Поділля. Тернопільщина і Скалатщина. Регіональний історично-мемуарний збірник. – Т. 3. // Ред. колегія: Роман Миколасвич, Пилип Гаїда, Марія Кінасевич та ін. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1983. – Т. XXXV. УА. – С. 314-332.

8. Локоть В. Святочні звичаї – Різдво, Богоявлення, Великдень, Зелені свята / В. Локоть// Зборівщина. Над берегами Серету, Стрипи і Золотої Липи. Історично-мемуарний і літературний збірник / Ред. колегія: Б. Гошовський, В. Верига, А. Жуковський. – Торонто–Нью-Йорк–Париж–Сідней: Вид-во комітетів «Зборівщина», 1985. – Т. XXXVIII. УА. – С. 604-616.

9. Медведик П. Курбасові весняні вечори (До 100-річчя від дня народження О.С. Курбаса) / П. Медведик // Жовтень. – 1987. – №4. – С. 80-88.

10. Папіж В. Деякі релігійні обряди і народні звичаї в Підгаєччині / В. Папіж // Підгаєцька земля. Історично-мемуарний збірник / Ред. колегія: О. Яворський, І. Дурбак, І. Корницький та ін. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1980. – Т. XXIV. УА. – С. 69-103.

11. Потапенко О.І. Шкільний словник з українознавства / О.І. Потапенко, В.І. Кузьменко. – К.: Укр. письменник, 1995. – 291 с.

12. Свидницький А. Великдень у подолян / А. Свидницький // А. Свидницький. Твори / Впоряд., підготовка текстів, вступ. стаття та прим. В.Я. Герасименка. – К.: Держ. вид-во художньої літератури, 1958. – С. 408-472.

13. Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белоруссов / В.К. Соколова. – М.: Наука, 1979. – 284 с.

*Є.П. Ваврик
(Тернопіль)*

ЛЕСЬ КУРБАС

У «ТЕРНОПІЛЬСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ВЕЧОРАХ»

У 1915 р. доля закидає Леся Курбаса до прифронтового Тернополя, де він збирає навколо себе групу професійних акторів, залучає до сцени студентську молодь і утворює мистецьке товариство «Тернопільські театральні вечори». До складу трупн увійшли актори, які мали

значний сценічний досвід (Г. Юрчакова, Н. Горбенко, Ф. Лопатинська та її син Ф. Лопатинський), а також молоді М. Бенцаль, Т. Бенцалева, М. Чернявська-Костева та аматори В. Калин, Я. Бортник, С. Зубрицький, Т. Демчук.

Леся Курбас був не тільки фундатором, а й душею нової мистецької установи: виконував функції директора і художнього керівника, композитора і хормейстера, балетмейстера і диригента, провідного актора і, навіть, художника-декоратора. Він виступав як режисер і вихователь акторської молоді, що засвоювала його уроки сценічної майстерності.

За осінньо – зимовий сезон 1915/1916 рр. Леся Курбас поставив близько 30 – ти вистав, виконав ролі Виборного в «Наталці-Полтавці», Хоми в «Ой, не ходи Грицю...», Скорика, Дранка в «Пошилися у дурні», Івана із «Суєти», виступав у концертах з художнім читанням.

Дуже серйозною і систематичною була педагогічна робота Леся Курбаса з акторами-початківцями. Він навчав молодь рухові, виправляв дикцію, читав лекції з історії театру і театральної культури. Словом, Леся Курбас уособлював університет або педагогічний персонал драматичної школи.

В «Тернопільських театральних вечорах» Леся Курбас відкривав молоді тасмниці з сценічної майстерності, радив акторам «Мати очі і вуха відкриті», «Ловити життя на гарячому» відтворювати його в ролях. Цю методику він блискуче застосував у власній творчості, збагативши сценічні образи щедрими життєвими спостереженнями і показавши, що сам він відкрив і пильні очі, і вуха до живого виру життя.

На галицькій сцені молодий Леся Курбас відшліфонував власну сценічну майстерність актора: жанрову гнучкість, розвинену, власну пластичку, культуру жесту й мови. Його словесна дія втілювалася багато на модуляції та нюанси з звучним баритоном, м'яким і пластичним, гармонійним і рухливим, що засвідчувало динамізм думки.

Слухняним апаратом для Курбаса – актора було його тіло – спритне, ідеально скоординоване. Він не одержав ніякого спеціального навчання. Отже, відома технічність Леся Курбаса, очевидна, була наслідком тривалої індивідуальної праці над собою.

Легка хода, імпульсивність рухів свідчила про високу збудливість актора. Але він умів опанувати себе, бути стриманим в експозиції ролі і вибуховим у її кульмінації. Леся Курбас володів умінням розкрити глибинний духовний світ своїх персонажів, процес народження і пульсування їхньої думки, яку артист робив зримою і відчутною. Це була ознака школи, майстерності.

Серед властивостей Курбаса – актора сучасники називають високу емоційність, могутній темперамент особливого складу, коли спалах почуття не зводиться до афекту, емоція не заступає думку. Згодом для

визначення такої акторської здатності буде знайдено вдалий термін – «темперамент мислі».

Саме за часів «Тернопільських театральних вечорів» у Леся Курбаса виникають грандіозні творчі задуми: здійснити сценічне втілення «Едіпа-царя», «Макбета», «Затопленого дзвона», драматичних поем Лесі Українки. Проте цікаві задуми довелося відкласти до кращих часів.

Темп «виробництва» і випуску вистав був шалений. Прем'єра відбувалася щотижня. Після двох-трьох показів вистави зникали зі сцени. Про художню якість годі було і думати. Це, зрозуміло, не влаштовувало Леся Курбаса. Професійне зростання трупи відбувалося дуже повільно, виснажлива праця акторів помітних результатів не приносила.

Леся отримав пропозицію від Миколи Садовського про вступ до трупи Київського українського театру. Передавши художнє керівництво «Тернопільських театральних вечорів» режисерові М. Бенцалю, Леся Курбас з березня 1916 р. як актор виступає в трупі М. Садовського. Але з Тернополя він приїздить як професіонал, впевнений у своїх силах, маючи власний стиль. Таким він і запам'ятався в рік Київського дебюту: струнка постать, вродливе одухотворене обличчя, високе чоло, великі очі на якими орлиним розмахом розлетілися брови, рухливі наче крила птаха. С першого погляду зрозуміло – актор.

*Л.Д. Ороновська
(Тернопіль)*

«НАТАЛКА ПОЛТАВКА» НА СЦЕНІ «ТЕРНОПІЛЬСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ВЕЧОРІВ» У ПОСТАНОВЦІ ЛЕСЯ КУРБАСА

Звернення до творчої спадщини видатного українського актора, режисера, педагога, організатора театрального життя, культурно-громадського діяча Леся Степановича Курбаса (1887-1937) з кожним днем привертає все більшу увагу науковців – істориків, культурологів, педагогів, мистецтвознавців. Адже це, пов'язано з тим, що його творчість нелегко піддається науковому осмисленню, у першу чергу, через розмаїття її трактування різними науковими сферами та декодифікацію самих творчих пошуків великого Майстра. Незважаючи на те, що досліджують творчу спадщину Леся Курбаса такі відомі українські дослідники, як Н. Корнієнко, Л. Танюк, В. Василько, Л. Мельничук-Лучко, П. Медведик та ін., окремі грані його таланту потребують ще глибших осмислень, а то й розширень спектрів аналітичних підходів.

Багатогранна діяльність Леся Курбаса як режисера розпочалася із постановки вистав у створеному ним стаціонарному театрі «Тернопільські театральні вечори» (1915-1917). Першою виставою в його діяльності була «Наталка Полтавка» І. Котляревського з музикою

М. Лисенка. Цю виставу для відкриття театру Лесь Курбас узяв не випадково. По-перше, вона була символічною як безсмертна візитна картка української національної драматургії. По-друге, як музична вистава з участю обдарованих співачок М. Коссака-Чернявської, Ф. Лопатинської, Т. Бенцаль, «вона мала сподобатися всім, навіть запрошеному «військовому начальству» царської армії з канцелярії Тернопільського генерал-губернатора та повітового управління, і тим утвердити подальшу постійну діяльність театру» [5, 15].

У «Наталці Полтавці» брали участь такі актори: виборний Макогоненко – Лесь Курбас, Возний – С.Зубрицький, Наталка – М. Коссака-Чернявська і Ф. Лопатинська, Петро – Ф. Наливайко, Микола – Т. Ковальський. Слід зауважити, що трупа театру «Тернопільських театральних вечорів» була невеликою. Вона складалася із семи акторів-професіоналів та п'ятнадцяти акторів-аматорів. Серед професійних акторів були Теодозія і Микола Бенцалі, Філомена та Фауст Лопатинські (мати і син), Ганна Юрчак, Марія Коссака-Чернявська. Аматорів у цей час представляли Теофіл Демчук, Володимир Калин, Ольга Ковальська, Севастян Зубрицький, Януарій Бортник, Марія Калинів, Ольга Волинець, Стефанія Брояківська, Ганна Брояківська, Теодозій Ковальський, Леонід Міхенко, Володимир Бурбела, Віктор Ступинський, Адам Герасимович, Леоніда Будзинська [2, 73].

З розподілом ролей почалася багатоденна праця всього творчого колективу над «Наталкою Полтавкою». Лесь Курбас не поспішав із прем'єрою вистави, він готував її як справжній професіонал. Репетиційна робота проводилася на сценах міських кінотеатрів. Організований з молоді симфонічний оркестр активно готувався до прем'єри під керівництвом Й. Бамволі.

Прем'єра вистави «Наталка Полтавка» відбулася 18 жовтня 1915 р. у кінотеатрі «Світязь» з великим успіхом. Тернопільський дослідник театрального мистецтва П. Медведик зазначав, що «... ця вистава вже була поставлена Лесем Курбасом із працівниками Тернопільської залізничної контори у неділю 19 липня 1915 р. у цьому самому залі «Світязь» у користь бідних, тобто з благодійною метою. Дійові особи: Чернявська, Кравчуківна, Дудниченко, Яворський, Кириленко, Рогорянський за участю повного оркестру. Роль Наталки виконувала артистка Марія Коссака-Костів (сценічне прізвище – Чернявська – рідна сестра К. Рубчакової). Терпелиху грала аматорка-тернопільчанка Кравчуківна, а Миколу відтворював на сцені студент Львівського університету Володимир Наливайко (сценічне прізвище – Кириленко). Ролі возного та виборного грали відповідно наддніпрянець Ф. Дудниченко та І. Яворський. Роль Петра втілював на сцені Рогорянський» [4, 128]. Із них В. Наливайко та М. Коссака-Костів згодом стануть актора-

ми «Тернопільських театральних вечорів». Крім місцевого населення виставу також побачили солдати та офіцери Російської царської армії, серед яких чимало було вихідців із східної України.

Успіх вистави «Наталка Полтавка» в «Тернопільських театральних вечорах» спричинився до налагодження знайомства Леся Курбаса з російською військовою владою Тернополя. Це допомогло йому навіть врятувати з тюрми актора театру Миколу Бенцалю, якому загрожувала смертна кара за нав'язаний йому нібито «шпіонаж» на користь австрійської армії.

Центральний персонаж твору, якого втілювали на сцені Марія Чернявська-Костів та Філомена Лопатинська, – звичайна селянська дівчина Наталка наділена не лише зовнішньою красою, а й кращими людськими якостями: працьовитістю, чесністю, розумом, скромною і шляхетною вдачею. Ці риси головної героїні вищезазначені актриси розкрили за допомогою вдало відспіваних на сцені пісень: їх порядок і послідовність створили виразну й цілісну музичну характеристику. Особливо захоплюючим був образ Наталки, відтворений талановитою співачкою Філоменою Лопатинською, оскільки вона мала професійну вокальну освіту (навчалася у відомого львівського педагога з вокалу Валерія Висоцького) та значний сценічний досвід. Вихідна пісня Наталки-Лопатинської – «Віють вітри» – уже з перших звуків привернула увагу глядача (вона виконує функцію експозиції образу; у ній героїня розповідає про минулі події та про свої переживання). Слід зауважити, що значна частина успіху цієї пісні – у вдалій обробці М. Лисенка, який лаконічними штрихами змалював цілу побутову сценку з сільського життя, у котрій власне зафіксовані психологічні переживання. Уже в інструментальному вступі він підкреслив поривчастий рух мелодії вгору аналогічною фактурою супроводу. «Якщо в деяких попередніх редакціях пісні «Віють вітри» (наприклад, у А. Барсицького) притаманна деяка чуттєвість, салонність, то Лисенко прагнув повернути їй природність, простоту й щирість» [1, 114].

Друга пісня Наталки – «Видно шляхи полтавській» була протрактована виконавицями цієї ролі, зокрема Філоменою Лопатинською в певній розвитковості образу: Наталка-Лопатинська відповідними музичними виразовими засобами прагне довести, що вона йому не пара і просить залишити її в спокої. Сумна наспівна мелодія, викладена співачкою на тлі нескладного супроводу, добре контрастує з сентиментальними сентенціями возного-Зубрицького, відтінює чисту, цільну натуру дівчини.

У сцені з Терпилихою-Бенцалевою (II дія) Наталка-Лопатинська співає насичену драматизмом пісню «Ой мати, мати». Ця пісня вдало доповнена музичним акомпанементом: для того, щоб природніше ви-

ділити мотив вірності й глибини почуття Наталки, М. Лисенко у вступі до цієї пісні і постлюдії розробляє музичну фразу, яка звучить на словах «кого раз полюбить...» особливо рельєфно і виразно.

У режисерському трактуванні Лесем Курбасом драматургії вистави кульмінаційний пункт розвитку образу Наталки припадає на пісню «Чого вода каламутна». Незважаючи на те, що дівчина дала згоду на шлюб з возним, її душа протестує: розпач, горе оволодівають нею. Це дуже виразно було втілено у вокальній партії Філомени Лопатинської: декламаційно-схвильована, з нахилом до широкої інтерваліки мелодична лінія (особливо в другому періоді) була талановито розкрита співачкою і тому постійно захоплювала слухачів. Про це згадував у своїх спогадах Т. Демчук: «Ця оперна співачка (Філомена Лопатинська – Л.О.) своєю грою та чудовим голосом (колоратурне сопрано) зачарувала публіку» [2, 74]. Лесь Курбас як режисер прагнув у цьому епізоді виявити і підкреслити елементи конфліктності. До речі, ця конфліктність дуже яскраво відтворена в супроводі, де композитор запровадив контрапунктуючі до основної мелодії підголоски. Цим ніби передано душевну боротьбу Наталки.

Пісня «Ой я дівчина Полтавка» – трактувалася співачкою Філоменою Лопатинською як розв'язка попереднього розвитку. Її (цієї пісні – Л.О.) світлий, радісний тонус, чітка танцювальність завершують музичну характеристику образу.

Петро-Рогорянський представлений у виставі «Наталка Полтавка» (постановка Леся Курбаса) в ліричних тонах. Пісні, виконувані ним – «Ой не шуми, луже», «Ой та йшов козак з Дону», «Сонце низенько» – розкривають його нещасливу сирітську долю на чужині. Через те їхньому інтерпретаторові (П. Рогорянському) властиві кантиленність виконання, сумовито-елегійний відтінок.

Образ Миколи на сцені «Тернопільських театральних вечорів» утілював молодий актор Т. Ковальський. Режисер Лесь Курбас трактував його показним, оптимістичним, дієвим. Для сценічного портрета цього героя підібрані пісні бадьорі, жваві, динамічні («Гомін, гомін по діброві», «Ворскла річка невеличка» та ін.). Тому через пісенні характеристики, дотримуючись романтичного стилю, Лесь Курбас повністю виходив із трактування цього персонажа самим композитором. Це все було задекларовано в їх (маємо на увазі піснях – Л.О.) чіткому, нерідко з відтінком танцювальності, супроводі. Адже в образі Миколи режисер утілював риси енергійного, сміливого парубка, завдяки розуму й кмітливості якого герої добиваються свого щастя.

Терпелиха-Бенцалева, як згадували сучасники, надзвичайно вдало відтворювала образ сільської жінки – матері Наталки, яка все зробила б для щастя своєї доньки. Тому в піснях, виконуваних нею, відчуваються інто-

нації народних плачів-голосінь. Як згадає Т. Демчук, «Т. Бенцалева в ролі Терпелихи дуже нагадувала незабутню А. Осиповичеву» [2, 74].

Сатиричні характеристики виборного Макогоненка (що роль у виставі грав сам Лесь Курбас) були особливо природними і виразними. Адже не дарма композитор М. Лисенко відтворив цей персонаж дотепними музичними засобами. Як зазначав актор цього театру Т. Демчук у своїх спогадах: «Створена ним (Лесем Курбасом – Л.О.) постать була статечна, соковита, наче перенесена з широких степів Полтавщини» [2, 74].

Аналогічним способом трактувався режисером-постановником й образ возного (що роль грав актор С. Зубрицький). Це особливо підкреслено в пісенному матеріалі, який вдало підібрав композитор М. Лисенко. Зокрема, в пісні возного «Од юних літ не знав я любові...» автор висміяв обмеженість і тупість цієї людини одноманітними повторюваннями однієї музичної фрази. Центральними в характеристиці возного є куплети пісні «Всякому городу нрав і права», де возний Тетераковський, не криючись, висловлює експлуаторську мораль:

...Всякий, хто вищий, той нижчого гне,

Дужий безсилога давить і жме.

Узявши за мелодійну основу пісню-кант Г. Сковороди, М. Лисенко додав до неї супровід навмисне «галантного» типу. Його невідповідність змістові добре розкриває лицемірство й нещирість возного, його суть, як хапуги.

Возного доповнює виборний, чії веселі, грубуваті пісеньки («Дід рудий», «Ой під вишнею» тощо) коментують і пожвавлюють дію.

У досить широко розроблених ансамблях «Наталки Полтавки» режисер акцентує увагу на фіксації настрою героїв, на розвиткові сценічної дії. Інструментальні фрагменти – увертюра й антракти – також удадо динамізують саму п'єсу. Теми цих номерів підбрані так, щоб поглибити ідею й образи вистави.

Таким чином, у «Тернопільських театральних вечорах» Лесь Курбас вимагав від акторів чіткого розуміння своїх завдань, строгої фіксації кожної деталі виконання, прагнув граничної виразності та чіткого ліплення мізансцен.

Як зазначає театрознавець Л. Мельничук-Лучко, у першій своїй постановці «Наталки Полтавки» в «Тернопільських театральних вечорах» Лесь Курбас виступав «і як режисер, і як художник, композитор, хормейстер, навіть і як балетмейстер. Він не був ще «отруєний» течіями формалістичного мистецтва. Вистави ставив у реалістичному плані, проводив бесіди з акторами, допомагав їм оволодіти майстерністю, підвищити театральну освіту» [6, 4]. А перша, поставлена ним у «Тернопільських театральних вечорах» вистава «Наталка Полтавка» дала безпосередній поштовх для збереження традицій українського націо-

нального театру, окреслила шляхи для його становлення та розвитку в нових соціокультурних умовах.

ПРИМІТКИ

1. Архімович Л.Б. Життя і творчість – 3-є вид., доп. й перероб. / Л.Б. Архімович, М.М. Гордійчук, М. Лисенко. – К.: Муз. Україна, 1992. – С. 114.
2. Демчук Т. «Тернопільські театральні вечори» / Т. Демчук // *Леся Курбас. Спогади сучасників* / За редакцією народного артиста СРСР В.С. Василька. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 74.
3. Іванова Г. «Тернопільські театральні вечори» (З історії Галицького театру) / Г. Іванова // *Шляхом Ілліча*. – 1979. – 12 квітня. – С. 4
4. Медведик П. «Тернопільські театральні вечори» / П. Медведик // *Наукові записки. Збірник / Ред. колегія: В. Лавренюк, Я. Гайдукевич, І. Герета та ін.* – Тернопіль, 1993. – С. 128.
5. Медведик П. «Тернопільські театральні вечори» / П. Медведик // *Театральна Тернопільщина. Бібліографічний покажчик* / Уклад.: П.К. Медведик, В.Я. Миськів, Н.К. Іванко. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2001. – С. 15.
6. Мельничук-Лучко Л. «Тернопільські театральні вечори» (До історії театру на Тернопільщині) / Л. Мельничук-Лучко // *Вільне життя*. – 1964. – 31 березня. – С. 4.

*Н. М. Корнієнко
(Київ)*

ДО ПРОБЛЕМИ СИНЕРГІЇ В ТЕАТРІ ЛЕСЯ КУРБАСА

Фрагмент

Доба постнекласичної науки актуалізувала проблему трансформації ряду понять у гуманітаристиці і, зокрема, у театрознавстві. Одним з таких понять стало поняття «образу», яке рухається нині в напрямі нових означень. Останні передбачають як присутність семіотизації рефлексії, так і наявність спонтанних, глибинних елементів активності смислообразу. Не кодифіковані характеристики належать єдиному нерозчленованому континуальному потоку енергій, з інтенціями різних типів *цілості і цілісності*. Але зараз 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 Курбас шукає «остаточних», «вичерпних», еквівалентних самому буттю одиниць творення образу або розгорнутих художньо-естетичних концептів. Навіть його формула актора ґрунтується на відчутно іншому алгоритмові, ніж акторські дефініції, скажімо, Станіславського чи Мейєрхольда. Якщо перший наголошує на перевтіленні, на психологічному уподібненні, а другий – на «біомеханіці» через «творчість пластичних мас у просторі», то Курбас виго-

лошує 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» [1]. Для нас важливий акцент на факті *«тривання в наміченому уявою ритмі»*. Курбас шукає акторську формулу в джерелах самого життя, *енергії* як такої – у ритмі як праоснові вітальності, як свідченні глибинних форм життя – органічного і неорганічного.

«Все на світі має ритм. І стил..., 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» [2]. 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 – проробляється великий шлях, поки знайдеш символ» [3].

«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» [4].

Ритм тут – лише певною мірою поняття функціональне; по суті, Курбас наполягає: творчість (уява) – життя – ритм є еквівалентами буття. Джерелом його уваги до ритму – основи енергії – є як штайнерівська евритмія, так і ритмопластика Гогена і Ван Гога, а також студії Далькроза і Дельсарта. Крім того, ще у Відні 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, уже нині, синергетика доведе підпорядкованість того й іншого ритмам життя.

Згадаймо улюбленого Курбасом Бергсона, його «тривання» (*durée*), яке він розумів як «живий час». Для Курбаса 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, суцього як єдності сутностей.

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 понавішували 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* (курсив мій – Н.К.). 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* (курсив мій – Н.К.)» [5].

Упорядкування стосунків у системі художня реальність/сприйняття відбувається, за Курбасом, згідно з енергетично-речовинним обміном в режимі хаос/порядок. Обидва суб'єкти – будинок і адресат – перебувають у взаєминах сполучених судин. Курбас 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 наступні роздуми режисера:

«У цілком конкретного і реального Рубенса є... елементи безпредметного впливу самої фарби, кольору на глядача, настрої на певний ритм, як... у супрематистів чи експресіоністів. Матеріал у мистецтві різний – фарби, площа, рисунок, простір, час»; [6] і висновок: «все тягнеться до несвідомого буття матерії» [7]. А що таке «несвідоме буття матерії», як не енергетично-речовинні потоки? Це – розумна плазма. Солярис.

У дослідника І. Герасимової є така гіпотеза-здогад: «У засвоєнні людиною різних аспектів свідомості етапу мисле-форми, можливо, передував етап мисле-енергії у вигляді *«невербального відчутного ритму-мислення»*, у якому особлива чутливість до внутрішніх ритмів об'єктів, напевне, грала провідну роль» [8].

Курбас інтерпретує художню вітальність через коди першотекто-нальних начал, через потоки космічної енерго-свідомості (ще раз згадаймо «Едіпа», захоплення Штайнером та 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 ґрунтується на незаперечних законах [9].

Цілість, цілісність образу [10], запобігання його розсіюванню може бути забезпечене, згідно з цими законами, лише за умови підтримки його енергії в «режимі мерехтіння». «Режим мерехтіння» в цьому разі

передбачає пульсацію-чергування різних станів, можливість згортання і розгортання в часо-просторі естетичних «згустків» і «хвилин», можливість миттєвого переходу в будь-який інший режим аж до проти-лежного – і все це не завдяки зовнішніх впливів-поштовхів. Енергія подібних зрушень міститься безпосередньо в самому факті нелінійності образу. Якщо ж заторкнути його змістовну частину, то ідея енергетичного «мерехтіння» втілюється в режисерських технологіях зрушення логіки/не логіки, хаосу/порядку енергетичних означень, перерозподілу передбачуваного/імовірнісного, запуск механізмів дифузії, відкріплення/закріплення за тим чи тим контекстом та ін. Театр демонструє свій енергетичний ресурс через стани часо-просторової пульсації.

В останній третині ХХ ст. нова наука синергетика пояснює існування художньої цілості і цілісності через синергійні механізми постійного відновлення, зокрема, з 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 «вивільнення за межі тіла», управління енергетичною субстанцією «ці», гімнастики «дао-інь», психомедитативних вправ, про зовсім інші типи злиття з вищими початками або відриву від архаїки. Не випадково Курбас вивчав і конфуціанство, і Лао-цзи, і японський синтоїзм. Його зацікавленість поняттям «перетворення» на тишу, на космізм (Сковорода), на гармонію, що мислилась ним, судячи з його робіт 1920-х рр., як єдність, коеволюція культури і природи, двох неподільних фундаментальних понять – свідчить ще й про унікальність митця, який би міг ствердитись і як оригінальний філософ-етик, що поєднував в собі Захід і Схід засадничо.

Лесь Курбас працював з поняттям образу як енергії, ніби упереджувально ілюструючи закони нелінійної поведінки складних відкритих систем. Зокрема, можливості енергетичного впливу образу через евристичні локальні нелінійності, якими є художні тропи.

Один приклад.

Образ Народного Малахія, псевдо-пророка і псевдо-Гамлета з однойменної драми М. Куліша, побудовано саме за такою матрицею, запрограмованою на режим «енергетичного мерехтіння» [11]. Найтонші нюанси режисерсько-акторських технологій, скеровані на особливий енергетичний баланс сенсуальних та інтелектуальних уявлень і почуттів, з'являли дивовижний портрет, побудований на своєрідних фазових переходах: від божевілья 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.

Цікаво і важливо, що фазові переходи і перерозподіл «хаосу» відбувалися саме нелінійно: художня логіка ролі рухалась 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») діяла як локальний вихор, який запуслав «спіралеподібну пульсацію» по всьому масиву тексту вистави (семіотич.). Під цим впливом середовище всієї вистави збуджувалося, художньо еволюціонувало до системи середовищ з різними рівнями

нелінійності, ускладнювалося. Картини, що поставали перед глядачем, переінтерпретовували попередні очікування, що, безумовно, базувались тоді переважно на суто лінійних зв'язках. Вистава саме тому виявилась такою глибокою, непередбачуваною ані для експерт-критика, а ні для глядача, а ні для цензора. Вона балансувала на межі ймовірного. Руйнувала закони лінійного, замкненого класичного простору. Була мерехтливою, живою, дихаючою. Вибудовувала нову ієрархію цінностей – не тільки художньо-естетичних, але й етичних, і політичних, і філософських. Саме тому наслідком стала спочатку розгубленість усіх «реципієнтів», а потім вилучення цієї евристичної зони із культурного простору. Міра нової художньої складності базувалась, зокрема – наголосимо – на інтуїтивному відчутті Курбасом потреби в нових аналогіях, нових симетриях. Інакше – на здогаді про саму можливість упорядкування «хаосу» відразу на кількох рівнях – через упорядкування «естетичних» і «художніх» енергій в 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 в гуманітарній думці лише нині, але це ніколи не заважало великим художникам відкривати його реальні потенції задовго до того, як хаос одержав це своє ім'я. Він був таким завжди – а нині просто одержав паспорт.

Цікаво відзначити, що еволюція сходження до нової художньої складності (окремого тропу чи вистави цілком, чи будь-якого макро-феномену) відбувається з *повторами* значущих смислів на відповідних рівнях організації художнього простору. Ці повтори смислів, форм, винесених турбулентними, спіралеподібними рухами, про що тут йшлося, виокремлюються через поки що незнаний нами темпоритм,

відомо лише, що повтор «накопичує» себе від сходинки до сходинки вгору протягом декількох рівнів. Відбувається суттєва витрата енергій на етапах розсіювання. За таким принципом, гадаю, діє природа і народжуючи генія: вона ніби збирає по крихті, щоб піднести вгору, значущі смисли попередніх сходинок, тобто, евристичні елементи здобутків тих, кого кожна попередня сходинка вважала талантом чи генієм. Самоподібність смисло-форм з'являє себе перескоком через сходинки, засвідчуючи інколи 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 в усій 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 складно переоцінити – адже саме він є джерелом евристичних художніх і містичних пророцтв і саме ним значною мірою пояснюється випереджаючий хід художнього знання перед науковим.

Зауважу, що саме в цьому факті лежить також і відповідь на особливу ностальгію когось з поетів чи художників (та й просто людини) за «собою у ХІХ-му ст.», а чи, навпаки, за «собою у тільки ще прийдешньому ХХІІ-му». Ми нерідко говоримо: «він з ХІХ 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» чи, навпаки, «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, Рільке – з Україною чи Росією, у той час як Микола Гумільов – з Африкою, за якою тужить як за *рідною* землею і яка диктує йому романтичні строфи і нову ностальгію.

Приклади, сказати б, буття художньої культури в напрямі синергії і, зокрема, приклади з театру Леся 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. Для підтвердження потреби в 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 та детерміністської презентації, а до відчуття ними **законів** еволюції і законів самоорганізації власне театру і власне художньої культури.

«Мій Курбас», як і будь-який великий митець, виявився джерелом цієї – тоді ще майбутньої – настанови часу.

ПРИМІТКИ

1. Лесь Курбас. Актор у нашій системі і праця над роллю // Лесь Курбас. «Березіль». – К., 1988. – С.54.
2. Там само. – С.56
3. Там само. – С. 57
4. Там само. – С. 57
5. Лесь Курбас. Актор у нашій системі і праця над роллю // Лесь Курбас. «Березіль». – К., 1988. – С. 55.
6. Лесь Курбас. Про роль світогляду та ідеї в мистецтві // Лесь Курбас. «Березіль». – К., 1988. – С. 74
7. Там само. – С.67.
8. Киященко Л.П. Современная картина мира и синергетика художественных языков / Л.П. Киященко, Н.И.Киященко // Практична філософія. – № 1. – С.182.
9. Фундаментальних законів з'яви образу автор торкнеться у своїй новій монографії з проблем синергетики.
10. Маю на увазі образ як дискретну одиницю в межах цілісного образу вистави, яка – у свою чергу – теж виступає дискретною щодо іншої мета цілісності.
11. Реконструкцію ролі і вистави в цілому як ілюстрації цієї технології здійснено в монографії автора «Лесь Курбас: репетиція майбутнього». – К.: Факт, 1998.

О. І. Чепалов
(Харків)

ДРУГЕ ПРИШЕСТЯ ЛЕСЯ КУРБАСА

Онука великого українського актора Амвросія Бучми, знаний київський театрознавець Валентина Ігорівна Заболотна, розповідала історію, схожу на притчу: дідусь її, майже 90 років тому, під час громадянської війни, прийшов до Курбаса в театр з вулиці, у обмотках. Щедрий чародій української сцени подарував йому справжнє шкіряне пальто та австрійські чоботи. З тих пір, вважає Заболотна, наш театр зодягнений та взутий Курбасом.

Незважаючи на апокрифічність цієї історії, вона дуже близька до сьогоденного розуміння спадщини Курбаса в нашому культурному просторі. Австрійські чоботи вельми точно відображають, звідки він приніс свою європейську освіченість. Шкіряне пальто («шкірянка») — незмінний атрибут комісарського вигляду, у якому виходили на сцену й герої вистав відповідної епохи. Імовірно, Курбас одержав

цей одяг (як і чоботи та харчі) в тодішнього «спонсора» — командування 45-ї дивізії. Проте сам Курбас, на відміну від Мейєрхольда, який після революції змінив костюм чарівного Доктора Даппертутто на шкірянку та будьоновку, «комісарщиною» ніколи не займався, а залишався вірним формулі «інтелектуального Арлекіна», основній для створюваних ним вистав.

Є принципова різниця й між мейєрхольдівським «Театральним Жовтнем» та курбасівським «Березолем». Перший ототожнювався з радикальністю суспільних зрушень революції 1917 р., другий — з мистецьким оновленням, аналогічним подиху весни. Характерний і результат цього пошуку: обидва — і Мейєрхольд і Курбас — драгували напівписьменних сталінських опричників своєрідністю творчої вдачі, обрайними темами постановок та засобами їх утілення на сцені. А оскільки відбувалося це в епоху уніфікації, суворого дотримання канонів соціалістичного реалізму, і російський та український новатори театру опинилися спочатку в громадській ізоляції, а потім у катівнях НКВС.

Надзвичайно схоже й те, що стосується «другого прищестя» Мейєрхольда, а згодом і Курбаса, у театральний світ. Коли, нарешті, зі спадщини майстрів були зняті тавра «мейєрхольдівщини» та «курбасівщини» та минув шок від документальних свідоцтв трагедії, вражаючих віроломством та жахами фізичної розправи, линув потік нових публікацій. Він спричинив заповнення лагун театрознавчих та біографічних пошуків, але і викликав «перефарбування» частини дослідників, які доти праведно служили ідеалам соціалістичного реалізму. Нарешті, настала черга майже неминучого славослів'я, іноді перебільшення об'єктивних оцінок творчості Майстра і, як результат, новий виток полеміки про самоцінність його творчості та мистецького оточення.

Зважаючи на те, що в пізній період творчості Курбаса з творчої практики вичавлювався дух змагальності, суперечок різних художніх напрямів, методів, уподобань, який був характерним для першого десятиліття радянської влади, дуже непереконливими сьогодні є спроби сучасних мистецтвознавців забути ці прикмети часу та зосередитися на себто стильових пошуках окремих митців, таких як Л. Курбас у театрі, Б. Лятошинський у музиці, О. Довженко в кінематографії або П. Вірський у хореографічному мистецтві. Не можна забувати, що диктат системи визначав усе, і тільки в дуже обмеженому полі художньої творчості окремим митцям пощастило висловити власні творчі позиції.

Сьогодні загальноновизнано, що творчість Курбаса ввійшла в контекст європейського (значить, світового театру). Йдеться лише про те, кому належить пріоритет того чи іншого відкриття. Хоча в театральному процесі часто відбувалося прокладання «тунелю» до однієї й тієї ж цілі (здавалося, що в різних напрямках). І режисери, які опинилися

обличчям до обличчя зі своїми опонентами, поспішали позначити ціль іншою назвою, або обвинуватити суперників у плагіаті. Хоча все пояснювалося значно простіше: збігом силових ліній соціуму та мистецтва, що спрямовували магнітну стрілку пошуку в потрібному напрямку. У деяких обдарованих та чуйних до життя митців вони збігалися. Це стосується й Курбаса.

Колись великий поет та чуйний глядач О. Мандельштам пророкував театрові Курбаса «чинний та благородний розпад. З нього, підкреслював поет, вийдуть основні типи українського театру і, працюючи роздільно, продовжать його роботу» [1, 102]. На жаль, слушною в цьому прогнозі виявилася тільки друга частина. Розпад обернувся на руйнацію та розстріл.

Щонайменше три міста претендують сьогодні на пріоритет у переліку про духовну приналежність Курбаса. Це його батьківщина Львів (там створено театр імені Курбаса, який нещодавно пережив творчу та організаційну кризу), Київ — місце організації театру «Березіль» (де з 1994 року існує державний Центр театрального мистецтва ім. Курбаса) та Харків, куди березильці переїхали 1926 р., і де фактично театр Курбаса, як такий, у 1933 р. припинив своє існування.

60 років потому, у 1993 р., в Харкові відбулася своєрідна «поминальна молитва» за Майстром — з Соловків (де було страчено Курбаса), за ініціативою одного із старійшин «Березолі» Романа Олексійовича Черкашина, привезли жменю землі, і остання змішалася з тією, де спочивали (до того на різних харківських цвинтарях) порох матері Курбаса Ванди Адольфівни та жінки й актриси його театру Валентини Чистякової. Ця символічна акція відбулася під час Міжнародного театрального фестивалю «Березіль-93», який увійшов в історію українського театру завдяки своїй, без перебільшення, грандіозній програмі та колу непересічних учасників: Іннокентій Смоктуновський, Олег Єфремов, Донатас Баніоніс, Лев Додін, Марк Розовський, знані у світі театрознавці українського походження Валеріан Ревуцький та Сергій Шевельов (Шерех), безпосередні свідки багатьох вистав Курбаса.

Український театр був репрезентований на «Березолі-93» такими особистостями, як Богдан Ступка, Богдан Козак, Федір Стригун. У фестивалі брали участь театральні колективи з Росії, Білорусі, Іспанії, Франції, Бразилії, США. І хоча за два роки до того мистецька акція з такою ж назвою пройшла у Івано-Франківську, харківський «Березіль-93» залишився в пам'яті, як найбільш гідний та представницький театральний форум, присвячений видатному майстрові.

Вражало, що на його афіші були назви чотирьох п'єс Миколи Куліша, які визначали долю театру Курбаса: заборонений до показу «Хулій Хуріна», з його проблемою невідповідності справжніх та удаваних

героїв часу. Дуже сучасними виявилися примусова «українізація» в «Мині Мазайлі» або прикмети життя тодішньої української столиці в «Народному Малахії», де мрії головного героя, з одного боку, сприймалися як марення (і насправді були утопічними), з іншого — відбивали невідповідність між гуманізмом проектів та ідеями радянської влади, що робила з людей слухняних роботів. До місця була згадана втрата ідейних та моральних орієнтирів у «Маклені Граса», немовби прихована нетутешнім місцем дії (Польща).

У репертуарі фестивалю було також дві вистави, які можна вважати безпосереднім продовженням курбасівської традиції репертуарного театру, що відчуває больові точки епохи. Це, насамперед, вистава Л. Додіна «Брати та сестри» (за Ф. Абрамовим) про убогість та сподівання російського села після Великої Вітчизняної війни. Одинадцять селянських копійок за трудовень, страх за долю людей, які підписали колективну скаргу районному начальству, сприймалися не як старі факти нещодавньої історії, а гіркі її уроки, підтвержені емоційною силою мистецтва. Подібне враження справляв спектакль Мінського театру ім. Я. Купали (за його ж п'єсою «Тутешні» в режисурі М. Пінігіна) про диктатуру більшовиків у післяреволюційній Білорусі, життя та смерть однієї з «маленьких людей», яка потрапила у вир історії.

Театральна ситуація, яка виникла в Україні на початку 1990-х років, багато в чому визначалася розбудовою української державності та сприяла поверненню імен митців «розстріляного відродження» до Пантеону засновників національної художньої культури. Водночас спостерігалася тенденція до активізації формотворчості, символом якої знов-таки став курбасівський «Березіль». На чолі цього пошукового напрямку виник фестиваль «Мистецьке березілля», ініційований та організований режисером і продюсером Сергієм Проскурнею. В одному зі своїх програмних виступів він навіть спромігся назвати «Березілля» «мистецькою мовою 1990-х років», хоча спільного в драматургії видовищ та векторах режисерського й акторського пошуку кінця ХХ ст. було обмаль.

Новачі відбувалися і у колишньому «Березолі»—театрі з дивною й драматичною долею, де покалічені долі минулих керівників колективу (починаючи з Курбаса) збереглися в його генетичній пам'яті та даються знаки майже в кожній постановці. Нарешті, назва курбасівського театру відновилася у афіші малої сцени театру імені Т. Шевченка. А започаткована Ігорем Борисом (як головним режисером театру) система вільного запрошення режисерів на постановки (схожа на колишній курбасівський Режлаб) розкривала необмежений простір для експериментів різного гатунку. Останні доволі часто претендували на продовження курбасівської традиції, хоча такими насправді не виявлялися. Це легко простежити на роботах Андрія Жолдака, режисера оригінальної вдачі та потужної експансії.

Жолдак, який іменує себе не інакше як Тобілевич IV, очолював Харківський театр імені Т. Шевченка з 2002 по 2005 рр., обіймаючи посади головного режисера, художнього керівника та директора. Майже одразу він забажав, аби театр взагалі позбавився імені Шевченка та повернув назву «Березиль», яку надав колективу великий Курбас. Хоча цілком зрозуміло, що театр Жолдака зовсім не курбасівський «Березиль», кожна вистава якого була часткою історії та краплиною людської крові. У виставах Жолдака, як показали його в театрі постановки — від першої «Гамлет» до останньої «Ромео і Джульєтта», визначальну роль відіграє не кров, а людські випорожнення, мильна піна. Справа тут, мабуть, не в естетиці видовища, завжди суперечливій, а радше в етиці спілкування з глядачем і з артистами, у поведженні з текстами великих авторів, імена яких він виносить на афішу — Шекспіра, Тургенєва, Солжениціна, Гольдоні.

Абсолютно протилежним курбасівській системі образного перетворення є перетворення акторів на «понадмаріонеток» (що Жолдак не приховує, а навіть підкреслює). Типічна для постмодернізму відмова від нарративності, тобто використання вербального тексту, викликає низку стоп-кадрів, які можна включати у виставу Жолдака в будь-якій послідовності. Режисер часто перемонтує вже зроблене або вилучає з нього цілі шматки, відбиває непевність художнього задуму. Арсенал режисерських прийомів художнього керівника театру запозичений переважно з сучасної маскультури, недоречно змішаної із поетичними знаками-символами. Можна, маючи таку нагоду, знайти їх численні прототипи у творчості С. Гротовського, Х. Арабаля, А. Васильєва, Е. Някросуса. Тобілевич IV неодноразово заявляв, що під український театр треба закласти вибухівку. Навіть пересічний глядач помітить, що наш театр дійсно потребує оновлення.

Рівно 80 років тому на республіканському театральному диспуті Курбас говорив про те, що «український актор залишається дилетантом, за якого грають грим, костюм, ситуація або літературна фраза. Все грає, тільки не він, журився з цього приводу Майстер» [2]. Епоха соціалістичного реалізму відкинула експерименти Курбаса більше ніж на півстоліття. Друге пришествя Майстра відбулося вже в постмодерністську (стосовно філософії і мистецтва) епоху та час соціально-політичної невизначеності, відсутності національної ідеї та моральних пріоритетів буття. Тому сьогодні дуже важливо згадувати мистецтво Курбаса в контексті больових зон його епохи, а не тільки в стильовому колі театральних пошуків.

ПРИМІТКИ

1. Мандельштам О. Березиль (Из киевских впечатлений) / О.Э. Мандельштам // О.Э. Мандельштам. Собр. соч. В 4-х т. Том третий и четвертый. — М.: «Тerra». — С. 103.

2. Курбас Л. Сьогодні українського театру / Л. Курбас // Культура і життя. 1986. — № 49. — 7 грудня.

«ВІЗУАЛЬНЕ ПОЛЕ» ТЕАТРУ ЛЕСЯ КУРБАСА

Теоретичне і практичне надбання українця Леся Курбаса є таким, що давно увійшло у світову художньо-мистецьку практику. Проте сьогодення примушує нас щоразу повертатися до цього надбання, по-новому осмислюючи ті ідеї, які воно містить у собі.

оволі вивчений внесок Л. Курбаса в доробок художнього авангарду 20-30-х рр. є сьогодні актуальним з позицій підвищеного інтересу до візуальної культури, до нового типу мистецького мислення, джерела якого були сформовані і художньою практикою українського режисера-новатора. «Поліфонія бачення», яка була реалізована зображальним мистецтвом Нового часу, у модернізмі збагатилася новими трансгресивними формами театрального акціонізму, серед фундаторів яких був і Лесь Курбас. Його «філософський театр» (Н. Корнієнко) був розбудований не стільки як *театр* (тобто драматургічно орієнтоване видовище), скільки *видовищна містерія*, або «містерія пристрастей». Трансгресивний характер такої видовищної містерії проявлявся в усіх її елементах. Уже зазначалося, що трансгресії стосувалися не тільки сюжетних ліній та перекодування психологічного мотивування дій персонажів, але й просторової організації містерії. У цьому контексті основною заслугою Л. Курбаса вбачається «конструювання» широкого «візуального поля», на якому і розгорталася зазначена *видовищна містерія*.

Етимологія цього поняття передбачає, перш за все, виявлення нових ознак самого *видовища*, а саме: трансгресивно-монтажний його характер, що поширює дію візуального і знімає бінарну опозицію *споглядання/ активна візуалізація*. Використання Курбасом візуальних образів статичного (фотографії) та рухомого характеру (кінофрагменти) значно підсилюють експресію видовища, а «гра пристрастей» акумулює енергійні сили для активного акціонізму не тільки акторів, але й глядачів таких *містерій*. Такий театральний акціонізм фактично започатковує процес інтеріоризації внутрішніх структур драматичного твору, поєднує новий рівень дії і радикально видовищну форму, мізансцену=мізанкадрову композицію, які утворюють унікальний для глядача простір-час, котрий загострює і поглиблює відчуття світу і дозволяє «множити смисли», роблячи глядача пів творцем митця.

Відомо, що в роки юності Курбас студіює драматургію у Віденській консерваторії в актора-трагіка Йозефа Кайнца. Після дебюту 1910 р. у мандрівному театрі «Руська Бесіда» переїжджає 1912 р. до Тернополя, де дає серію вистав під назвою «Театральні вечори». Через рік долучається до трупи Миколи Садовського в Києві. Зачарований театральною концепцією Макса Рейнгардта, пробує свої сили в режисурі, засновує власну теат-

ральну трупу «Молодий Театр» з метою відвоювати зрусифікованого українського мішанина, а з іншого боку — подолати монополію реалістичного театру, надаючи йому всіх ознак модерного, еkleктичного й експериментального. Такий упевнений поступ видає в Курбасові послідовного дослідника і першовідкривача.

Користуючись прийомами кінематографа («прозорі мізансцени») нагадують «кіно без плівки» Л. Кульшова – фундатора кінематографічного монтажу; а використання фільму про виставу в самій виставі («Джиммі Хіггінс», 1923) є похідним від «візуальних містерій» Ж. Мельєса), Лесь Курбас фактично формує нові принципи просторового бачення, аналогічні тим, що сформульовані теорією «інтелектуального кіно» С.М. Ейзенштейна.

Саме в період з 1924 по 1925 р. до Харкова, Курбас звертається безпосередньо до кіномистецтва. Разом із П. Долиною, К. Кошевським, П. Няtko, М. Терещенком та вірним своїм художником В. Меллером в Одесі Курбас у 1924 р. знімає свою дебютну кінострічку «Вендета» за сценарієм М. Борисова і Г. Стабового. Оператором стрічки був Борис Завельов, чиї кадри виходили надто статичними для мізансцен, побудований за принципами біомеханіки. Зазначена «агіт-проп картина» ввійшла потім в кінозбірки «Маховик». Ця короткометражна стрічка, виконана в стилі лубка, стала гротесковою пародією на славнозвісну «Курку з золотими яечками» Гастона Веля. Того ж року Курбас знімає короткометражну кінострічку «Макдональд» з оператором Дмитром Фельдманом. Справжній памфлет на англійських можновладців, насичений елементами трюкового детективу, ця ексцентрична комедія базується на принципах, закладених ФЕКСом Гр. Козінцева та Л. Трауберга. Тим не менше, фільм «розмовляє» з глядачем «езоповою мовою»: виконані ролі британського політика Макдональда (Амвросій Бучма) та короля Георга V (Василь Василько) завуальовано стали карикатурою на тодішнє радянське суспільство.

Наступний короткометражний фільм Л. Курбаса «Арсенальці» (1925 р.) став результатом кропіткої переробки сценарію Г. Тасіна. Ця картина і концептуально, і постановчо стала найдосконалішою кінороботою молодого режисера. І хоча фільм не дійшов до нас, за свідченням глядачів, наближався до історичної стилізованої хроніки і аж ніяк не належав до агіток. Історія про кохання молодого патріота та вродливу розвідницю розгортається на тлі січневого повстання 1918 р. робітників заводу «Арсенал».

Курбас уперше використовує прийом подвійного екрана, поділивши його вертикально навпіл, що стає особливо виразним у масових сценах. Завдяки прискореній зйомці, контрастно виглядає повільна хода робітників. Використання цього контрасту надає режисерові можливість створити візуальну ілюзію неодмінного затримання воро-

жої кінноти. Пейзаж у фільмі знятий експресивною камерою, для цього використані прийоми панорамної зйомки та наїзду.

Панорамування як новітня побудова видовищного містеріального простору стає необхідною не тільки в кіно, але й у театрі Курбаса. Візуалізація просторової панорами завдяки «віддзеркаленню дії» в додатковому візуальному матеріалі (фотографіях та кіно) є суттєвою ознакою модерної видовищної містерії — ексцентричної, гротескової та психологічно афективної. Центром такого «видовищного віддзеркалення» і стає фігура (буквально: тіло) акціоніста. Курбас завжди наполягав на тому, що його театр «живий», а для такого театру необхідний «живий» актор. Такий живий актор присутній у більшості вистав-містерій курбасівського театру: це — Запорожець з «Вертепу», Гус (Курбас) з «Шевченківського спектаклю» та ін. Курбасівська доктрина «нового актора», передусім, наполягала на відмові від актора-професіонала. Але йшлося не про відмову від професійної майстерності як такої. Ні. Курбас вважав за необхідне позбавити свого актора застарілих професійних стереотипів. Задовго до бартівської «смерті автора», Курбас передбачив органічне поєднання в акторі потенцій глядача-учасника, тобто актора, який би зміг на кожному видовищі завдяки спеціальній технології акумулювати енергію публіки і ставати «живим», тобто непередбачуваним, експресивним. Психосоматика тіла (ідеологічна репресія тіла в модерній культурі) стає смисловим перетином візуальних віддзеркалень курбасівського театрального простору.

На відміну від модерного зображального мистецтва, яке само було оптико-центрованим, Курбас і новітні театральні акціоністи формують систему дзеркально-оптичну, дозволяючи бути «візуальному полю» видовищної містерії безмежно широким.

Точка зору в оптико-центрованій візуальній концепції є точкою утвердження і розгортання ідеальної проекції, яка доступна прямому погляду; в «новому баченні» Курбаса вона «віддзеркалюється» всім полем культури і стає точкою переживання, дотику, «раною-пристрастю», тобто «пристрастю, яка ранить». Курбас своїм «візуальним полем» виправдовує межі буття, енергійно підживлюючись з глядачем-учасником, створюючи на свій зразок модель «стереоскопічної чуттєвості» (Е. Юнгер).

Існуючи, перш за все, у візуальному модусі репрезентації, образність «театру Курбаса», таким чином, передбачала подальшу тотальну візуалізацію культурного простору, адже «перед тим, як поглинути простір, першовідкривач спочатку поглинає його очима. Усе починається і закінчується ненаситним поглядом» [1].

ПРИМІТКИ

1. Вирилио П. Информационная бомба. Стратегия обмана / П. Вирилио. — М., 2002. — С. 23.

ЛЕСЬ КУРБАС ТА ГНАТ ЮРА. ФРОНТ МИСТЕЦТВА І ФРОНТ ВЛАДИ

На зорі нового часу, коли дійсно відкривалися неозорі можливості для українського мистецтва, сплондрованого за царату, ніби сама природа потурбувалася уособити векторну широчінь творчих пошуків у символічних фігурах Леся Курбаса і Гната Юри. Майже однолітків, їх споріднювала могутня воля і жертовність у служінні театру, вроджений комплексний талант актора, режисера, організатора театральної справи, педагога. Але відрізняло суттєвіше. Перший – окрилений і безстрашний новатор європейської орієнтації, що взявся акумулювати у своїй практиці досягнення світового театру. Другий – традиціоналіст у благородному значенні цього поняття, здатний по – новому подивитися на раніше використані сценічні засоби, відібрати з них усе живе і застосувати у втіленні п'єс, про які раніше і думати не могла українська сцена.

Кому з них за цього призначення було складніше, а кому легше? Легко не було нікому. Курбас ходив над прірвою невідомого, ще не приживленого в неосвіченій аудиторії (йдеться про раннього пролетарського глядача). Одні боготворили режисера новоявленого національного месію, інші переслідували його закидами про незрозумілість, ускладненість сценічної мови. Юра ж, на тлі творчості Курбаса, часто ставав мішенню для скепсису, обвинувачень у відсталості, спрощенні естетики.

За біографіями, характерами, методами досягнення мети, як і за зовнішньою типологією, вони були напрочуд різними. Лесь Курбас – галичанський інтелігент, стрункий і елегантний красень, відкритого темпераменту як у житті, так і на сцені, сміливий боєць із піднятим забралом, справжній революціонер у мистецтві. Соціум, влада його не лякали. Служба комуністичній ідеї на початку шляху була добровільною і щирою. Коли ж , розчарованого, влада стала його примушувати до прислужництва, він збунтувався.

Гнат Юра – невисокого зросту, схильний до повноти, спокійний східняк від херсонських степів, привчений до обачливої поведінки, «тихо ходи» за мудрістю «тихіше їдеш – далі будеш». Освіта в порівнянні з курбасовою – мінімальна. Проте митця відрізняла впевненість у собі. Етико-естетичні підвалини його театральних уподобань були апробовані часом, і тоді вже стали класичними: замолоду він любив мистецтво корифеїв і Театр Миколи Садовського, схилився перед віртуозним психологізмом Московського Художнього Театру, близько знав темпераментного Павла Орленсва і вивчав секрети його впливу на глядачів. Чому новому часові не використати ці надбання на зубожілій українській сцені? Залишалося лише знайти їм нішу у власній практиці. Не без того, щоб придив-

лятися, що роблять сусідні театри, передусім Курбас як взірць епохи, і, найголовніше, прислухатися до голосу зверху – голосу влади.

Ми не знаємо, яким було б мистецтво Гната Юри за інших, урівноваженіших обставин. Потрапивши в турбулентні вихори театрального часу (краще – фронту!) 20-х р., він часто вимушений був йти проти своїх смаків, своєї природи. Сергій Єфремов, наприклад, бідкаючись у 1927 р., що в Україні немає театрів, подібних до МХТу або Театру Садовського, і гадки не мав, що франківців можна зарахувати до прихильників мистецтва названих типів. Про колектив, очолюваний Г. Юрою, як і про «Березіль», цей вчений був низької думки. Побувавши на одній з вистав театру ім. І. Франка (далеко не кращій!), написав: «Упадочний «малоросейській» театр (Суходольщина) поєднався з упадочним українським (Курбасівщина)». І додав болоче, дійсно несправедливе: «А тим часом кращі сили й ветерани нашого театру, як Садовський та Саксаганський, мусять поневірятись десь по балаганах на провінції та останні дні свої, дорогі для мистецтва дні, тратити майже без користі для громадянства» [1]. Час не жалів нікого. Микола Садовський так і не дочекався державної пенсії. Слід знати факт, оприлюднений Гнатом Юрою: «До кінця його (М. Садовського – М.З.) життя я акуратно щомісяця приносив йому в конверті гроші, хоча у виставах франківців Микола Карпович більше не виступав» [2]. На схилі життя одержувала від франківців пенсію «почесної артистки» і Марія Костянтинівна Заньковецька.

Після XIV з'їзду ВКП(б), який відбувся 1925 р., у Країні Рад розпочався реконструктивний період. На фоні реорганізації та прискороного розвитку промисловості, економіки «набував все більшої інтенсивності та енергії об'єктивний процес створення нової культури. Між різними творчими об'єднаннями йшло природне змагання за право домінувати на літературному і театральному фронті» [3].

Отже, сам історичний процес загострював стосунки таких впливових особистостей у своїй сфері, як Курбас і Юра. Та існувала ще одна могутня дійова особа в цьому сюжеті. Їй було під силу корегувати й змінювати процес творчого самовиявлення митців. Ця – сила влада. У цьому разі – партійна, ідеологічна влада. Саме вона гостро, директивно поставила питання про підпорядкування театру інтересам диктатури пролетаріату.

Лесь Курбас, Гнат Юра і влада – ця тема ключова в їхніх біографіях. Курбас – філософ не тільки за освітою, а й за складом глибокого і гостро емоційного розуму, знав, що «мистецтво вічне» і що творити його повинні посвячені. Якщо в тебе є до того хист, то маєш право творити і в лабораторних умовах, не піклуючись при цьому про кількість обслужених глядачів. Владу ж посвяченою він не вважав і демонстрував неповагу до неї, коли ідеологи намагалися підкорити його собі. Щодо Юри, він ніколи не протистояв владному олімпу. І, вважаємо, не стіль-

ки з причини, як говорили, «хохлацьких хитрощів» (хоча в характері це було), а щирої віри в те, що владі в усіх випадках «видніше». Мабуть, саме таку лінію поведінки Ленін називав «усвідомленою необхідністю». Таких були мільйони. Курбас до лав партії не вступав, Юру до її лона приймав великий робітничий колектив заводу.

У Юри спостерігалося своєрідне ясновидіння того, що саме поради чи наказу завтра митцям партія, і це він виконував сьогодні за власною ініціативою. Так, ще в 1924 р., задовго до оприлюднення методу соціалістичного реалізму з його обов'язковим соціально мажорним звучанням, волею режисера Юри, усупереч небажанню автора, у виставі «97» за п'єсою М. Куліша замість трагічного з'явився життєствердний фінал. Цей мистецький жест на терені багатонаціонального радянського театру став ранньою моделлю жанру, що був остаточно сформований пізніше і названий «оптимістичною трагедією».

Душевно щирим і одночасно прагматично розрахованим учинком Юри як керівника театру імені І. Франка в перші три роки його існування стала ініціатива по багатомісячному обслуговуванню копалень Донбасу. Акція ввібрала в себе кілька агітаційно мистецьких виявів – ознайомлення російськомовного регіону з українським мистецтвом (так би мовити, українізація без присилування), естетичне виховання (пом'якшення людської природи, як говорили колись) засобами театру, активізація праці в копальнях, необхідна для знесиленої громадянською війною країни...

Доки Лесь Курбас займався часто теоретичними проблемами модерного українського театру, його побратим по мистецтву був оцінений владою як практична «тяглова сила», вірний помічник партії і, під прикриттям «донецької броні», як у Троянському коні, триумфально в'їхав на постійне місце роботи до Харкова – тодішньої столиці України. А про це ж мріяли і березильці, і шевченківці...

Перепустку до Харкова дала партія, але, переступивши його поріг, Юрі довелося бути віч-на-віч із прискіпливими управлінцями в галузі культури та вимогливою театральною критикою. Тим, що годилося для глядачів донецьких копалень, не можна було задовольнити столицю України. Платою за той триумф стала нервова і фізично виснажлива боротьба за право художньо відповідати наданій високій честі. У цьому плані франківці на чийсь високий погляд програвали порівняно з театральною командою Леся Курбаса. І, незважаючи на відчутне змужніння, стабілізацію творчого напрямку, в 1926 р. їх поміняли місцями роботи – березильці перехопили столичну позицію в Харкові, франківці, успішно відігравши гастролі в Москві, що, до речі, свідчило про їхній неабиякий творчий рівень, перебралися до Києва і почали грати в чудовому приміщенні колишнього «Театру «Соловцов».

Чудовим для франківців зрештою виявилось не тільки приміщення. Гнатові Юрі тут був певною мірою гарантований більший, ніж у столиці, спокій – психологічний, творчий. Увага влади в цей час повсюдно концентрувалася на проблемі ідеологічного виховання пролетарської театральної аудиторії. Відшліфовувалися нові засоби залучення робітників заводів до театру – абонементні масові походи, колективні обговорення побаченого на сцені, праця робітничих художніх рад у театрі, виступи акторів безпосередньо на підприємствах, де, зокрема, афішувалися та розтлумачувалися наступні прем'єри. Глядацький контроль влада впроваджувала, щоб свій ідеологічний нагляд виправдовувати вимогами пролетарської аудиторії. Недвозначно вимагалось, щоб естетичні примхи не домінували над потрібним глядачеві змістом, щоб «простій» аудиторії була зрозумілою образна мова сцени.

Подібний ідеологічний тиск заганяв у глухий кут Курбаса з його практикою говорити зі сцени те, що він думає, і творити в тих витончених, неувичасних формах, які породжує його фантазія новатора. Щодо Юри, то він у цьому разі, як ніколи, відчував себе у своїй стихії. Хіба що додалося адміністративного клопоту, до якого він, проте, звик, виконуючи від 1920 р. обов'язки не тільки художнього керівника, але й директора.

До проведення театрального диспуту в Харкові 8 червня 1929 р., де особливо яскраво визначилося ставлення влади до цих митців-антиподів, Курбас-режисер і Куліш-драматург примусили український театральный загал здригнутися від потрясіння, яке викликала вистава «Народний Малахій». Знята після гучного успіху перших показів, вона «дороблялася» драматургом і режисером. Знову таки в плані врахування соціальної і політичної ролі в країні пролетаріату. Проте і новий варіант, показаний спершу на гастролях «Березоля» в Києві, не позбавив і глядачів, і наглядачів відчуття «бомби», підкладеної в діалог сцени з глядацьким залом. Експресіоністичний стиль п'єси, сюжет якої «вів» напівбожевільний суб'єкт, дав можливість режисерові скористатися тонким, найчастіше невловимим, а отже ніби й невідчужим мистецтвом альянсу, натяку, інакомовності. Таким чином Куліш і Курбас сказали те, що хотіли сказати: революція не виправдала сподівань народу.

У Юри в цей час захисним щитом «благовірності» були створені ним дійсно яскраво художні монументальні постановки «Заколоту» Д. Фурманова, «Бронепоезда 14-69» В. Іванова, «Сигнала» С. Поливанова, Л. Прозоровського. Не будь їх, режисера журили б куди серйозніше за естетство його шекспірівської вистави «Сон літньої ночі» чи «розмитий зміст» «Пригод бравого солдата Швейка» за Я. Гашеком, «Митьки на царстві» А. Ліпскерова або ж шиммі-чарльстонову розважальність «Ділка» В. Газенклевера. Час ставав украй вимогливим і суворим.

За рік до диспуту Остап Вишня – прихильник «Березоля» – пише похвальне слово його керівникові:

Іде Лесь Курбас, а за ним іде нова доба...

Іде Лесь Курбас і «слідить» на тій новій добі.

Слідить «Царями Едіпами», «Газами», «Гайдамаками», «Макбетами», «Гігінсами», «Малахіями»... [...]

Не заважайте йому: хай іде! Хай іде Народний артист Української Радянської Республіки Лесь Курбас! [4].

Письменник сміливо підтримує друга. Але фраза «за ним іде нова доба» не точна. «Нова доба» владно змінила позицію, намагаючись грубо осідлати того, що йде попереду, або ж кинути його собі під ноги...

Виступи на диспуті Юри і Курбаса – це їхні виразні психологічні портрети, тести світогляду. Говорять вони на одну й ту ж тему, задану народним комісаром освіти М.О. Скрипником, – про ставлення митців до театрального глядача при «переході від відбудовчого до перебудовчого реконструктивного процесу». Юра щиро усвідомлює актуальність поставленої проблеми, жалкує, що народний комісар не дав нових директив з цього приводу і, по суті, робить це сам, аналізуючи досвід свого театру як взірцевий, як програму для всіх театрів, засипаючи аудиторію безліччю цифр, що свідчать про неусипну роботу франківців з виховання пролетарського глядача і надання йому необмежених прав контролю за творчістю театру. Він зачитує декларацію, що містить сім об'ємних пунктів, визначає стиль свого колективу як монументальний пролетарський реалізм і називає три жанрові типи, які мусять домінувати в пролетарському театрі: театр соціальної героїки, соціальної побутової драми і соціальної побутової комедії. Усе вкрай зрозуміло і переконливо, без суперечностей.

Із Курбасом складніше. Свій виступ Скрипник націлив на ідейні похибки в практиці «Березоля». Як-то: «Перший зразок «Народнього Малахія» – це вагітний тінями фашизму шлях прориву до театрального процесу, відізвання, протиставлення пролетарському процесові». Або в «Яблуновому полоні»: «Контррозвідчиця, звертаючись до представників радянського військового загону, говорить їм: «Куди ви дівали українську інтелігенцію? Ви її сотнями розстрілювали». Вона обурено говорить до ворога, якого захопила. Так було позаминулого сезону. А тепер ця контррозвідчиця від полоненого комісара повертається до публіки і кидає обвинувачення: «Куди ви дівали українську інтелігенцію? Ви її сотнями розстрілювали»... [5].

Промова Курбаса багатоаспектна. Він мислить діалектично і конструктивно, шанобливо даючи керівникам мистецтвом корисні поради. Проте в ключових проблемах митець безкомпромісний. Вважає, що масова публіка не доросла до розуміння глибинного змісту вистав за п'єсами Куліша: «Ми не знаємо дуже часто, що таке масовий глядач» [6]. Але ж театр сьогодні не має права працювати на рівні примітивних агіток. І погляд на те, щоб робітництво контролювало художню твор-

чість театрів, у нього інший, ніж у Скрипника: «Треба не забувати, що шлях до цього веде перш за все через такі позиції: освоєння пролетаріату України з ідейними традиціями українського культурного процесу в минулому і теперішньому...» [7].

Найсміливіший і найнебезпечніший пасаж виступу той, що декларує невіддільність Курбаса і його театру партійному життю як такому: «Як усі безпартійні люди, я не берусь розв'язати для себе, чому лінія партії в даному випадку обов'язкова і правильна. Я не можу сказати, щоб це зобов'язувало нас до певних політичних дій. Ми зовсім у стороні від цього. Ми стоїмо на основі тих декларацій, які даються нам як певні директиви, і ми їх на своєму фронті розв'язуємо так, як уміємо, так, як вважаємо за єдино доцільне» [8].

Тут основна розбіжність між Юрою і Курбасом. Для першого фронт мистецтва і фронт влади – єдина територія світовідчуття, другий не мислив мистецтва без свободи. Бодай відносної. Вистава «Диктатура» 1930 р., у якій не можна було пізнати п'єсу І. Микитенка (на наказ утілювати її режисер відповів фантазійною художньою формою постановки, яка дала нові смислові акценти), «Маклена Граса» М. Куліша, що за ширмою «польського» сюжету говорила про голодомор фізичний і моральний на Україні, стали після «Народного Малахія» останніми могутніми вибухами людської і мистецької волі та мужності Курбаса. Далі слово було за владою – арешт, Соловки, розстріл.

У Гната Юри від 1930 р. починається іншого калібру та смислу інтенсивна лабораторна робота над сучасною драматургією, що заклала підвалини сценічного соцреалізму. До 1940 р. поставлено 8 п'єс О. Корнійчука, 6 п'єс І. Микитенка, 4 твори Л. Первомайського, одна п'єса І. Кочерги, одна – Ю. Яновського та 11 п'єс подібного ідейного спрямування російських драматургів.

Гнатові Юрі при всій його добропорядній підлеглості, неконфліктності влада приготувала моральне збечечення. Він вимушений був підписати сфабриковану в надрах органів безпеки статтю «Націоналістична естетика Курбаса». Вона надрукована в журналі «За марксоленінську критику» (1934, № 12).

Годі й говорити, Юра завжди сприймав Курбаса як генія, хоча їхні мистецькі вірування були різними і самим часом вони були поставлені в положення категорично альтернативних персон. Політична влада заохочена була розпалити ворожнечу. Але в цих митцях перемагало духовне. За розповідями сина Гната Юри – Юрія Гнатовича Юри, батько взимку 1933 р. зустрівся з Курбасом на похоронах Миколи Садовського, а потім запросив його на виставу «Містечко Ладеню» Л. Первомайського, що того вечора йшла на франківській сцені. Знаючи про проблеми гостя, Юра запропонував: «Леся, пам'ятай, що мій

театр завжди може бути твоїм притулком» [9]. Цього не сталося, але дали, упродовж десятиріч, Гнат Петрович і по доброті своєї натури, і, мабуть, як спокуту за провину перед Лесем Степановичем, сміливо відкривав двері театру імені І. Франка перед митцями, які для влади були «міченими», підозрілими, непевними. Їх, знедолених, часто щойно з в'язниці приводили до франківського порогу різні обставини, які створювала ненажерлива репресивна машина Радянського Союзу.

У колективі франківців від 30-х р. працювало досить значне число визначних акторів, режисерів, художників, які раніше творчо були пов'язані з Лесем Курбасом. Серед них – О. Ватуля, К. Кошевський, А. Бучма, Н. Ужвій, Д. Мілютенко, П. Самійленко. П. Няtko, В. Меллер, Б. Балабан, М. Крушельницький, Л. Комарецька, В. Скляренко, О. Юра-Юрський. Не забудьмо, що й сам Гнат Юра пройшов з Лесем Курбасом хай короткий, але провидчий шлях творчості в Молодому Театрі. У франківців завжди жила повага до реформатора української сцени і глибоке співчуття до його трагічної долі.

25 лютого 2007 р. відзначено 120-річний ювілей Леся Курбаса.

8 січня 2008 р. виповниться 120 років від дня народження Гната Юри.

Таким несхожим, їм судилося бути завжди поруч. Кожному – своє.

«Роль в історії української сцени в них різна. Юра не одягався в шати загиблого Курбаса, не крав від його слави, визнавав життя по-братима по справі як подвиг. Бо мав у мистецтві власні поняття, можливість, призначення, шлях...» [10].

ПРИМІТКИ

1. Єфремов С. Щоденники (1923-1929) / С. Єфремов. – К., 1997. – С. 567.
2. Юра Г. Життя і сцена / Г. Юра. – К., 1965. – С. 187.
3. Корниенко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887-1937) / Н. Корниенко. – К., 2005. – С. 215.
4. Леся Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документах. – Балтимор-Торонто, 1989. – С. 835.
5. Там само. – С. 572.
6. Там само. – С. 602.
7. Там само. – С. 597.
8. Там само. – С. 601.
9. Гайдабура В. В легендах дому жива історія / В. Гайдабура // Український театр. – 1997. – №1.
10. Там само. – С. 28.

*Е.Т. Русабров
(Харьков)*

ЛЕСЬ КУРБАС И ЛЕВ ВЫГОТСКИЙ: ПЕРЕСЕКАЮЩИЕСЯ ПАРАЛЛЕЛИ

Судьбы художника и ученого, как правило, развиваются параллельно, не пересекаясь. Но если речь идет о художнике и ученом,

отмеченных чертами гениальности, судьбы которых наиболее ярко и полно отразили время, в которое им довелось жить и работать, то пересечения этих параллелей не только возможны, но даже неизбежны.

Несмотря на то, что Лев Выготский был почти на десять лет младше Леся Курбаса, пик их деятельности приходится на одно время – двадцатые-начало тридцатых годов. В последние годы работы Курбас и его театр оказались под прессом массированных идеологических преследований, в 1934 году Лесь Степанович был арестован и спустя три года казнен. Хотя, формально говоря, Выготский умер «своей смертью» от тяжелой болезни (в том же, кстати, роковом 1934 году), однако в конце жизни Лев Семенович и созданная им научная школа подверглись жестокой травле. Показательно, что последней перед долгим перерывом стала посмертная публикация статьи Выготского «К вопросу о психологии творчества актера» (1932), напечатанная в качестве приложения в книге П. М. Якобсона «Психология сценических чувств актера», изданной в 1936 году. После этого труды Выготского не издавались в Советском Союзе в течение двадцати лет, а имя его, так же, как и имя Курбаса, было фактически предано забвению и, если упоминалось, то (опять-таки, как и в случае с Курбасом) исключительно в отрицательном контексте, как имя «вредителя», нанесшего большой ущерб советской психологии.

Лев Семенович Выготский (1896 – 1934) – один из самых цитируемых ученых двадцатого века, что само по себе является объективным показателем того места, которое занимает его наследие в современном своде гуманитарных знаний. Идеи Выготского оплодотворили не только различные разделы психологии, но и другие смежные, а подчас и достаточно далекие друг от друга науки: психиатрию, дефектологию, культурологию, этнографию, лингвистику и языкознание, искусствоведческие дисциплины. Кроме того, Выготский внес значительный вклад и в развитие наук, оформившихся уже после его смерти: кибернетику, семиотику, психолингвистику.

Любовь к искусству сопровождала Льва Выготского в течение всей его жизни. Он серьезно увлекался литературой, в частности – поэзией (знал наизусть множество стихотворных текстов), написал немало литературоведческих статей и исследований, не утративших и сегодня своей актуальности. Интересовался изобразительным искусством – в 1926 году вышла его небольшая книжка о творчестве гомельского художника-графика А. Быховского. Однако особой страстью Выготского всегда оставался театр.

Еще живя в родном Гомеле, Лев Семенович с отроческих лет не пропускал ни одной премьеры местного театра. Известно, что гомельская труппа не отличалась высоким профессиональным уровнем, однако время от времени в ней выступали замечательные актеры, такие, напри-

мер, как Павел Орленев или Ида Каминская. Есть сведения о том, что с 1912 по 1916 годы в гомельских газетах периодически появлялись театральные рецензии Выготского. По свидетельству Семена Добкина, близкого друга Льва Семеновича с гимназических лет и до самой его смерти (С. Ф. Добкин – известный полиграфист, написавший несколько монографий об издательском деле, оформлении книг и книгопечатании), рецензии Выготского всегда были интересны, а порой выглядели шедеврами, где «словам – тесно, мыслям – просторно» [4, 53].

В эти же годы Выготский пишет этюд о шекспировском «Гамлете». Заканчивает работу над этим исследованием он уже после того как ему удалось увидеть знаменитый спектакль Крэга-Станиславского в Московском художественном театре. В Москве Выготский особенно увлекся искусством Художественного, а чуть позже – Камерного театров, сблизился с одним из авторитетнейших театральных критиков того времени Николаем Эфросом, с искусствоведом, специалистом по истории театра и театрално-декорационному искусству Абрамом Эфросом.

Дружеские отношения связывали Выготского и с его преподавателем по Народному университету имени Шаняевского Юлием Айхенвальдом – крупнейшим литературоведом, автором знаменитой, породившей широкую дискуссию, статьи «Отрицание театра» (об Айхенвальде и его «Отрицании театра» Курбас вспоминает в «Театральном письме»). Во время одного из обострений болезни Выготский, думая, что умирает, просил Айхенвальда позаботиться о публикации его рукописей.

Дружил Лев Семенович и с Сергеем Эйзенштейном, в архиве которого, как известно, была обнаружена машинописная рукопись «Психологии искусства» Выготского с авторской правкой. Работа «Психология искусства» (1925), при жизни ученого не опубликованная (первая публикация – 1965 год), ныне общепризнано является одним из самых ярких и значимых искусствоведческих, культурологических текстов двадцатого века. Разумеется, Курбас не имел возможности читать «Психологию искусства», но, судя по всему, в его беседах с Выготским затрагивался круг идей, составляющих основу этого исследования.

Достоверно известно по крайней мере о двух встречах ученого и режиссера. Судя по всему первая из них произошла в мае 1927 года, когда нарком просвещения Украины В. П. Затонский познакомил Курбаса и Выготского в Москве во время проведения Шестого Всесоюзного съезда работников искусств. О второй встрече, состоявшейся в Харькове предположительно в 1932 году, сохранился весьма эмоциональный отзыв самого Леся Курбаса, почти дословно записанный его учеником В. Мовсесяном: «Посмотрите, – сказал тогда Курбас, – какие идеи развивают наши соседи – Выготский и его группа! Я проговорил с Львом Семеновичем часов пять – и поражен его размахом! Какой масштаб личности! И знаете, что поразительно? Он

говорил о том, что важно в первую очередь нам, деятелям театра! Да-да! Это очень близко к тому, чем мы пытались заниматься – конечно, любительски, не зная азов, интуитивно, еще в Молодом театре и МО-Бе!» [2, 172]. В том же разговоре со студийцами Курбас, по свидетельству Мовсесяна, говоря о новом подходе к актерскому переживанию роли, употребил термин «психологическая арлекинада» [2, 172],

Основную причину трансформации концепции «умного Арлекина» – давней идеи Курбаса, сопровождавшей его в течение всей творческой жизни, – в концепцию «психологической арлекинады», оформившуюся в начале тридцатых годов, очень точно обозначила Нелли Корниенко, симптоматично упомянув при этом имя Выготского: «Принципиальная новизна курбасовской арлекинады заключается в том, что ее объект – не только мир внешний, предметно-зримый, но и мир внутренний, мир Я. Потому и штудируют березильцы так тщательно философов, утопистов, знакомятся с медициной и биологией, увлекаются психологией – от Х. Инхенъероса до Л. Выготского» [3, 98-99].

Впрочем, перемены начала тридцатых были гораздо раньше запрограммированы логикой становления всех руководимых Лесем Курбасом театральных коллективов. Об этом, в частности, косвенным образом свидетельствует судьба Александра Запорожца – воспитанника Курбаса, с 1922 по 1925 год участника Первой экспериментальной мастерской МОБа (Мистецького об'єднання «Березиль»), судя по многочисленным отзывам одаренного, подававшего большие надежды молодого актера.

Запорожец называет две причины, по которым он оставил театр «Березиль» для того, чтобы поступить в Московский университет и серьезно заняться изучением психологии. Эти причины в самом положительном смысле связаны с постановкой работы и атмосферой в театре Леся Курбаса и обе они имеют непосредственное отношение к будущим занятиям Запорожца психологической наукой. Вот как пишет об этом сам Запорожец в своих воспоминаниях о Мастере: «Высокая требовательность Курбаса к актеру заставила меня понять, как недостаточно я образован, как мало подготовлен к сколько-нибудь серьезной деятельности. ... С другой стороны, сам Курбас идеей строительства философского театра, утверждением того, что творчество актера и режиссера должно строиться не на голой интуиции, а на сознательном отношении к изображаемому событиям, на глубоком понимании их внутреннего смысла, пробудил во мне, может быть, того и не подозревая, интерес к психологии, к научному познанию внутреннего мира человека, к исследованию законов возникновения его мыслей и эмоциональных переживаний, процесса становления его личностных качеств» [2, 171].

Впоследствии Александр Владимирович Запорожец (1905–1981) стал одним из самых ярких представителей школы Выготского, выда-

выдающимся ученым, действительным членом АПН СССР, автором более сотни научных трудов. С 1960 года до конца жизни он возглавлял созданный им в Москве комплексный институт дошкольного воспитания. Александр Владимирович был, пожалуй, единственным, кто с полным правом мог называть себя учеником и Курбаса, и Выготского. Именно Запорожец стал главным редактором первого собрания сочинений Льва Выготского, вышедшего в 1982-84 годах.

Однако проблемами, связанными со сценическим самочувствием актера, не исчерпываются пересечения творческих интересов Курбаса и Выготского. Еще на одно такое пересечение также указала Нелли Корниенко. Проводя реконструкцию «Ивана Гуса», – одной из частей «Шевченковского спектакля» Леся Курбаса, – исследователь обращает внимание на то, что мизансцена строится «как способ создания оптической иллюзии»: «Гус привязанный, распятый, актер лишен возможности двигаться, менять ракурсы и позы. Все другие персонажи эту возможность имеют. Вопреки этому они воспринимались как статика, в то время как Гус был воплощением динамики. Курбас любит пользоваться таким самоограничением, поскольку оно дает дополнительную возможность прийти к выразительности нового результата благодаря искусственно созданному сопротивлению материала» [3, 101]. И далее автор проводит вполне оправданную параллель с одной из основных идей Выготского, отстаивавшейся им в «Психологии искусства»: «Невольно вспоминается блестящий анализ подобного приема в литературе, проведенный на материале «Легкого дыхания» Бунина психологом Л. Выготским; ученый рассматривает, как конфликтуют «форма» и «содержание», порождая дополнительную энергию в движении идеи и ее восприятии. Вспомним и контрапункт холодного мрамора и теплоты женского тела, мрамором воплощенного» [3, 101].

В самом деле, Выготский утверждал, что «признание преодоления материала художественной формой» [1, 8] является центральной идеей психологии искусства, а само художественное произведение трактовалось им как «совокупность эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбудить в людях эмоции» [1, 9]. Кроме того, Выготский, активно исследуя психологически обусловленные законы построения формы, в рамках выработанной им культурно-исторической концепции органично соединял внимание к структуре художественной формы с анализом содержательных элементов и пластов произведения. Такой подход Выготского, независимо от того, как бы мы назвали его сегодня, – структурным, семиотическим, лингвистическим, антропологическим и т. п., – был по духу очень близок и понятен Курбасу. В свою очередь все сценические идеи и принципы режиссера – от «умного арлекина» до «преображения» («перетворения») – находили свое поня-

тийно-аналитическое отражение в научных концепциях ученого. Подробный анализ идейно-творческих пересечений параллельных судеб двух великих современников – Леся Курбаса и Льва Выготского – еще впереди, и можно с уверенностью сказать, что на этом пути добросовестного и пытливого исследователя ждет немало открытий.

ПРИМІТКИ

1. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.

2. Запорожец А. В. Мастер / А.В. Запорожец // Леся Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие. – М.: Искусство, 1987. – С. 158–172.

3. Корнієнко Н. М. Леся Курбас: Репетиція майбутнього / Н.М. Корнієнко. – К.: Факт, 1998. – 469 с.

4. Выготский Л.С. Начало пути: Воспоминания С.Ф. Добкина о Льве Выготском; Ранние статьи Л. С. Выготского / Л.С. Выготский. – Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1996. – 108 с.

А.А. Степанова
(Москва)

НАСЛЕДИЕ ЛЕСЯ КУРБАСА И ПРОБЛЕМА РЕЖИССЕРСКОЙ ШКОЛЫ В НАЦИОНАЛЬНЫХ ТЕАТРАХ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Мейерхольд, Вахтангов, Таиров – и Курбас. Имя великого украинского режиссера по праву стоит в ряду советских театральных лидеров первой трети XX века. Но при абсолютной сопоставимости личности Курбаса с этими деятелями русского театра и по силе художественного дарования, и по творческой значимости, историческая миссия Курбаса имела одно кардинальное отличие от их режиссерского пути.

Александр Дейч вспоминал, что Курбасом владел «не столько дух реформаторства, как это принято считать, сколько дух основоположения; многое из происходившего в двадцатые годы было для украинского искусства *началом*. Возможно, что где-то здесь – основное отличие Курбаса от Мейерхольда, Таирова или Вахтангова? ... Это замечание Луначарского. ... Анатолий Васильевич и заметил, что Мейерхольду легче, он – реформатор, этим и силен, в то время как Ахметели и Курбасу приходится не реформировать, а создавать, формировать, без всяких пока «ре» – отсюда и их так называемый эклектизм, желание создать *все*» [1].

Но украинский – как, впрочем, и грузинский – профессиональный театр европейского типа существовал уже не первый десяток лет, сложились и национальная актерская школа, и определенные постановочные традиции. Тем не менее, по справедливому замечанию Луначарского, так действительно выделенному Дейчем в своих воспоминаниях, Курбасу, как и Ахметели, еще предстояло «создать *все*», т.е. со всем накопленным национальным багажом шагнуть из одной театральной эпохи в другую, преодолеть барьер, отделяющий эпоху актерского

театра от режиссерского. Как и Ахметели в Грузии, Курбас в Украине всего себя посвятил созданию национальной режиссерской школы.

Не стоит забывать о том очевидном факте, что исторический возраст каждого национального театра, отнюдь, не идентичен возрасту его режиссерской школы. По историческим документам очевидно: ни у одного народа открытие национального театра не стало одновременно рождением режиссерской школы, да и быть такого не могло. Сначала в национальных театрах появились их основатели: режиссеры-организаторы, режиссеры-драматурги, режиссеры-педагоги, которые собирали вокруг себя людей, приучали их к сцене, увлекали в профессию и учились сами. Затем их сменяли режиссеры-идеологи, уже владеющие профессией постановщика и осознанно формирующие национальные актерские школы, направляющие их дальнейшее развитие. И только после того, когда национальная сцена набирала силу и готова была к воплощению сложных художественных задач, наконец, на исторической арене являлись основатели национальной режиссерской школы.

Нет четких дефиниций понятия «национальная режиссерская школа». Нет исследований, посвященных процессу рождения режиссерской школы, возникновению этого художественного очага, столь желанного, столь необходимого, столь вожделенного для любого национального театра. Как ни парадоксально, но представление о том, что такое национальная режиссерская школа и какова миссия ее основателя, поныне существует скорее как некое эмоциональное ощущение определенной стадии театрального процесса и личностной значимости его лидера, нежели как предмет научного исследования. Попробуем предложить собственную версию.

Основатель режиссерской школы не может быть только талантливым или даже гениальным профессионалом. Ни Мейерхольд, ни Вахтангов, ни Таиров не стали основателями русской режиссерской школы – эту историческую задачу выполнили К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко. Их прямые или, как Таиров, косвенные ученики, а порой и оппоненты, стали во главе новых направлений в недрах уже существующей русской режиссерской школы.

Основатель национальной режиссерской школы – всегда выразитель своеобразия творческой природы своего народа, его философии. Он всегда создатель овеянного в спектакле современного варианта национального образа мира своего народа. Он выстраивает точный баланс между фольклором и авангардом, между политикой и эстетикой, между спецификой национального самосознания и общечеловеческими идеями, между религиозной идентичностью и светским характером сценического искусства.

Такой режиссер обязательно становится национальным лидером, законодателем высокого художественного вкуса, не просто удовлетво-

ряющим культурные потребности нации своими постановками, но опережающим ее ожидания. Основатель эстонской режиссерской школы В. Пансо отлично понимал это: «В театре больше тех, кто делает, чем тех, кто думает. А ведут вперед и создают новое качество именно думающие – в них сочетается мысль и действие» [2].

У театральных деятелей такого масштаба есть еще одна историческая миссия: они не только решают художественными средствами проблему национальной самоидентификации своего народа, но и открывают его притягательное своеобразие миру инонациональному. Творческими усилиями они устанавливают самые глубокие и прочные межнациональные коммуникации, повышают репутацию нации, упрочивают доверие к ней, внушают уважение к ее творческому потенциалу, словом, вписывают ее сценическую культуру в мировой художественный круг. «Мы говорим, что если национальная форма не выйдет из рамок нашей собственной страны, если она не превратится в средство воздействия не только на грузин, но и на тех, кто не говорит по-грузински, то это форма примитивная...» [3], – утверждал основатель грузинской режиссерской школы Сандро Ахметели.

На национальных территориях Российской империи, превратившихся затем в союзные республики СССР, а ныне – в независимые государства, первая плеяда театральных лидеров такого масштаба, основателей режиссерских школ появилась в 20-е годы XX века: это Лесь Курбас, Сандро Ахметели, латыш Эдуард Смильгис. В конце 30-х начал работать Юозас Мильтинис, основавший знаменитую литовскую режиссерскую школу и подготовивший явление великого Някрошюса. В середине 50-х после окончания ГИТИСа возвратился в Эстонию Вольдемар Пансо. В 80-е туркмен Какаджан Аширов и таджик Фаррух Касым заложили фундамент своих национальных режиссерских школ, определив при этом в целом специфику художественных и философских особенностей среднеазиатской режиссуры, застопорившейся в своем развитии лишь в силу обстоятельств политических и экономических.

Но в некоторых бывших союзных республиках на постсоветском пространстве – например, в Азербайджане, Молдавии, Армении, Киргизии, Казахстане, Узбекистане – так до сих пор и не произошло рождения национальных режиссерских школ, хотя театры их насчитывают многие десятилетия плодотворной профессиональной театральной жизни, а в их истории есть славные режиссерские имена. Аналогичная ситуация складывается во многих национальных театрах Российской Федерации.

Лесь Курбас, совершая прорыв в украинской сценической традиции, слишком хорошо знал, что мешает становлению режиссерской школы, что осложняет и без того непростое положение ее основателя и лидера. Важнейшая проблема, им обозначенная, связана с ситуацией, возникшей «после трех сотен лет русификаторской политики царизма» [4], совет-

скими властями во многом продолженной, а порой и превзойденной. Это проблема взаимоотношений со зрителем. Курбас рассказывает, что на спектаклях «Березиля» не бывает «людей с длинными седыми усами, в вышитых украинских сорочках», среди которых есть и представители интеллигенции из Академии наук: «Она (националистически настроенная интеллигенция – А.С.) чувствует себя у нас не очень комфортабельно. ... Бойкотирует нас и часть русской интеллигенции. Это понятно. По старой киевской традиции, это все та же черносотенная часть интеллигенции» [5]. Инерция восприятия зрителя, традиционно тяготеющего к привычным и простым национальным сценическим формам, как и дистанцирование русского зрителя от инационального сценического искусства по-прежнему существенно тормозит сегодня развитие многих национальных театров российских республик там, где до сих пор не явился отважный и сильный лидер, способный сломать удобную для многих, но тупиковую ситуацию стагнации.

Борьба против кардинальных перемен в национальном искусстве и сейчас еще не затихла в некоторых республиках РФ. Курбас писал: «В поисках наиболее для себя понятного обыватель находит причину этой борьбы в любой банальной плоскости и всегда умеет мотивировать свой миротворческий пыл некоей опасностью и общностью интересов» [6]. Но уже очевидно, что кризис переживают именно те театры, в которых режиссеры работают по старинке в твердом и, увы, распространённом убеждении: «Я поставил национальную пьесу, какого бы качества она ни была – я выполнил свою задачу как национальный режиссер национального театра». Это неправда.

Как известно из истории театра, главный драматург в Армении и Грузии – это Шекспир, с постановкой пьес которого и связаны самые большие сценические победы этих народов, то есть самовыражение и самопознание нации в великих спектаклях шло у них на инациональном материале. «Национальная форма совершенно не исключается ни Шекспиром, ни Шиллером. Национальное театральное творчество совершенно не исключается ни игрой Гамлета, ни Шиллером, ни вообще никем. Тот, кто думает, что для классического произведения не может быть национальной формы, тот, кто думает, что Гамлета нужно играть датчанам, тот театра не понимает» [7].

Рядом с консервативным постулатом «национальный театр делает национальная пьеса» соседствует еще одно, весьма распространенное в наших республиках мнение. Многие полагают, что режиссер непременно должен работать в манере, строго ограниченной параметрами своего собственного культурного наследия – быта, фольклора, ритуалов – не выходя за границы традиционной территориальной эстетики для того, чтобы создать подлинный национальный спектакль.

Практика показывает, что, подчиняя свое воображение и собственный режиссерский инструментариум значимости национального материала, режиссер часто попадает в плен многочисленных временных напластований, штампов и пиетета, скопившегося за время существования эпоса, исторического события или героя, фольклорных или ритуальных традиций. Он утрачивает свободу в работе, он теряет важнейшее для творческого человека ощущение своей паритетности, равнозначности драматургическому материалу. Вот почему порой работа режиссера с инонациональной литературной основой дает ему большую творческую свободу. Лесь Курбас утверждал: «А чтоб стать ценностями вообще, да еще ценностями национальными, они должны рождаться по возможности самостоятельно» [8]. И происходит это только тогда, когда режиссеру удается совершить «...крутой поворот, единственно верный, по-настоящему глубокий. Это поворот ... непосредственно к самим себе» [9].

Сандро Ахмерели полагал, что нация только тогда обретает свой собственный национальный театр, когда средства сценической выразительности станут сугубо национальными, когда актер выявит прежде всего национальные черты образа, а темпоритмическая основа спектакля совпадет с потаенным внутренним движением этноса. При этой, казалось бы, радикальной декларации предельной художественной национальной замкнутости именно Сандро Ахметели в середине 20-х годов взбунтовался против своего учителя Котэ Марджанишвили, который ставил тогда во множестве плохие грузинские пьесы. Сам Ахметели никогда не работал только на мононациональном литературном материале, и именно его шиллеровские «Разбойники» стали подлинным национальным манифестом. Это один путь – едва ли не космополитическая широта в подборе литературного материала и предельное узкое фокусирование на способе его сугубо национального воплощения.

Лесь Курбас шел абсолютно иным путем. Он полагал, что пока национальная сцена максимально не освоит различные художественные методы и театральные формы, пока будет комфортно пребывать на изначально ограниченном своем национальном поле, театр не сможет найти подлинной украинской сценической ментальности и стать самой собой. Это прямо противоположный Ахметели путь, но именно он, в конечном счете, и привел Курбаса к созданию уникальной национальной режиссерской школы: «На Украине нельзя и вредно говорить о реализме. В массе своей украинский деятель еще просто не понимает этого слова. Он скатывается к обыкновенному, безвольному натурализму и грубому нутру... Такой «реализм» особенно недопустим у нас на Украине, где пролетариат ищет современного лица нашей нации, утерянного на сельских перелесках на протяжении веков рабства. Перед нашим искусством стоит колоссальная задача в корне изменить это наше мироощущенческое отставание. Тут нельзя быть только эклектиком и по-

торгашески отвешивать унции старых театральных форм. Надо добиваться сплава старой буржуазной эклектики и нашего нового содержания, чтобы получить совершенно новую театральную форму, однородную и целостную, контуры которой уже вырисовываются вдали» [10].

В недавнем прошлом отсутствие режиссерской школы в той или иной национальной театральной культуре республик СССР вовсе не становилось болезненной проблемой. В советские времена при всей творческой несвободе, «железном занавесе», идеологическом диктате и уродливой национальной политике еще со времен «оттепели» была создана общая театральная среда или, как часто ее называли, единое театральное пространство. Театральные деятели имели возможность встречаться, общаться, видеть спектакли друг друга. Шел непрерывный процесс творческого общения, обмена опытом, взаимовлияния и взаимообогащения. Он постоянно стимулировал развитие режиссерского искусства в национальных республиках РФ и способствовал формированию новых режиссерских школ. Именно этому единому пространству во многом обязаны своим появлением татарская, чувашская, башкирская, тувинская и, конечно же, сегодня, пожалуй, наиболее яркая и динамичная в своем развитии якутская режиссерские школы.

Результатом распада СССР, перестройки и всеобщего обнищания стало крушение единого театрального пространства. Как следствие – застопорилось появление и развитие новых режиссерских школ у нас в стране, а за ее пределами в силу общественно-политических причин и вовсе была уничтожена туркменская, с трудом восстанавливается таджикская. И уж во всяком случае, в странах СНГ пока не появилось ни одной новой. Как выяснилось со временем, очевидный урон от гибели единой творческой среды на постсоветском театральном пространстве не смогли в полной мере компенсировать даже более тесные и регулярные теперь международные контакты с театрами Запада и Востока.

Систему творческой жизни в театрах национальных республик РФ последних неполных двух десятилетий можно определить как инкапсулированную, то есть предельно замкнутую в рамках собственной национальной культуры. Сначала этот процесс шел как реакция на заново утверждающееся в изменившихся исторических условиях национальное самосознание народов бывшего СССР, затем в рамках этого процесса национальная идеология была потеснена вполне материальной проблемой, когда каждая республика и каждый национальный театр выживали практически в одиночку. Гастроли превратились в непозволительную роскошь, подготовка новых специалистов – в неразрешимую проблему, сотрудничество с экспертами – в недостижимую цель, а профессиональное (и в том числе фестивальное) общение – в несбыточную мечту.

Сейчас, в финале первого десятилетия XXI века ситуация медленно, но меняется. Национальные театры постепенно выходят из вынужденной

изоляции. Возрождаются такие фестивали, как «Новруз», «Туганлык» или Международный фестиваль театров Северного Кавказа «Сцена без границ»; появился и совершенно новый, основанный Андреем Борисовым кочевой сибирский театральный фестиваль «Желанный берег». Каждый из них стал серьезным и знаковым событием для национальных театров РФ и важен для возобновления разнонационального режиссерского диалога.

Когда-то советская власть обескровила режиссерское искусство в национальных республиках, заставляя его копировать русские образцы и силой загоняя в соцреализм. Сейчас диктата из Москвы практически нет. Зато очень заметно усилилось давление на национальные театры со стороны своих политических элит и националистически настроенной интеллигенции. Но режиссеры должны быть свободны в своих поисках. Они должны сами выбирать собственный путь. Не нужно напоминать им, что они – рабы своей национальной традиции, они и так этого не забудут. В них все равно заговорит художественная генетическая память. К тому же, как только режиссер начинает замыкаться в маленьких сиюминутных внутринациональных проблемах, не рассматривая их как часть общего космоса, тут же возникает то, что очень страшно и для искусства, и для его создателей, и для зрителей: местечковость, провинциализм. Такое искусство Курбас ненавидел и называл его украинские образцы «каким-то однобоким недоноском по образцу немецких бауэрн-театров, развлечением на терпимом диалекте (с обязательными песнями и плясками), втискивающим мысль целой нации в узкий этнографизм и в замкнутый круг мыслей мужицкого сословия» [11].

Сегодня, решая проблему сценической самоидентификации в национальном театре на постсоветском нашем пространстве, многие режиссеры – якут Андрей Борисов, чуваш Валерий Яковлев, тувинец Алексей Ооржак, татарин Фарид Бикчентаев – уже работают вслед за Курбасом в полистилистической манере, синтезируя различные сценические приемы и методы. Каждый из этих режиссеров создает свою собственную картину своего собственного национального мира, решая при этом абсолютно общечеловеческие задачи. А имена молодых режиссеров, перешагнувших значимость своих первых постановок пределы узконациональных художественных границ, но не отказавшихся от богатства национальной эстетики – лишь подтверждение плодотворности такого пути: это якут Сергей Потапов, башкир Айрат Абушахманов, тувинка Сюзанна Ооржак.

До сих пор в национальных театрах на всем постсоветском пространстве лидеры разных национальных сцен продолжают поиск способов режиссерского постижения того, что можно назвать душой нации, ее сокровенной сутью, которая не поддается никаким теоретическим формулировкам, но способна найти выражение в системе художественных образов. И мысли Курбаса, его художественные открытия, фантастическая способность в несколько лет создать поразительно мощную и богатую

режиссерскую школу Украины, – все его театральное наследие, несомненно, до сих пор живо и востребовано мыслящими, ищущими театральными деятелями современной сцены. И, думается, у каждого из них есть собственное подобие Курбасовской «Молитвы Сквороды»: «Каллиграфический квадрат (Курбас говорил – работы Нарбута) с изящными завитушками я у него действительно видел, – вспоминал Александр Дейч. – Там говорилось что-то вроде: «Отче наш, иже еси на небесах, ниспошли нам Сократа, чтобы он научил нас познать себя...» [12].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Дейч А. Человек, который был театром / А. Дейч // По ступеням времени. – К.: Мистецтво, 1988. – С. 345.
2. Крымова Н. Театр Вольдемара Пансо / Н. Крымова // Имена. – М.: Искусство, 1971. – С. 76.
3. Выступление А.В. Ахметели в Москве, после гастролей 25 июня 1933 года / Сандро Ахметели. – Тбилиси: Хеловнеба, 1977. – С. 129
4. Курбас Лесь. Пути и задачи «Березиля» // Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие. – М.: Искусство, 1987. – С. 383.
5. Там же.
6. Курбас Лесь. Сегодня украинского театра и «Березиль» // Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие. – М.: Искусство, 1987. – С. 395.
7. Слово А.В. Ахметели на диспуте «ИН ТИРАННОС» Сандро Ахметели. – Тбилиси: Хеловнеба, 1977. – С. 129
8. Курбас Лесь. Молодой театр // Лесь Курбас. – М.: Искусство, 1987. – С. 335.
9. Там же. – С. 332-333.
10. Курбас Лесь. Сегодня украинского театра и «Березиль» // Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие. – М.: Искусство, 1987. – С. 414-415.
11. Там же. – С. 396.
12. Дейч А. Человек, который был театром / А. Дейч // По ступеням времени. – К.: Мистецтво, 1988. – С. 128.

*John Hofland
(Спокан, США)*

ВПЛИВ ЛЕСЯ КУРБАСА НА ТРАДИЦІЙНИЙ АМЕРИКАНСЬКИЙ ТЕАТР СЬОГОДЕННЯ Les Kurbas Influence in Current, Mainstream American Theatre

Вплив Леся Курбаса на американський театр сьогодні загальновизнаний, хоча самі американці не завжди це усвідомлюють. Через чеських художників його ідеї сприяли змінам в американському театрі від обмежених рамок реалізму до більш метафоричних, абстрактних форм. У статті досліджуються механізми цих змін, а також передбачається подальший розвиток.

The work of Les Kurbas has had a profound influence on current American theatrical practice, but too seldom does the great Ukrainian director get credit for this influence. Oddly, while American college texts on the history of theatre

for this influence. Oddly, while American college texts on the history of theatre generally note the influence that the work of Bertold Brecht had on breaking with realism and on using theatre to address social issues, they seldom connect the name of Brecht with Les Kurbas, whose work was a resource for Brecht. Similarly, while the same texts note the influential work of Czech artists Josef Svoboda and Jarislav Malina in creating action design, they seldom connect the work of these artists with the work of Les Kurbas, whose pioneering art prefigures their works.

Nevertheless, although Les Kurbas influence is recognized too seldom and too little, the influence of his work has reached beyond the avant-garde and into mainstream theatre. It is not until the last decade that the influence of Les Kurbas has been apparent in mainstream theatre. It is true that avant-garde mid-twentieth century productions echoed his work Eugene O'Neil's *The Hairy Ape*, Elmer Rice's *The Adding Machine*, and Arthur Miller's *Death of a Salesman* are examples. In addition, Robert Edmond Jones, like Kurbas and Meller, used scenic elements as part of the storytelling. Similarly, the works of Brecht have been produced in America to great acclaim. But none of these productions have indicated any general trend against the prevailing realistic American style.

One might wonder why American theatre stayed centered in early twentieth century realism when many Eastern Europeans Ukrainians, especially were leading the way towards a more visually interesting and audience engaging form of theatre.

The answers are both political and cultural. First of all, the Iron Curtain separated us from many of these developments. Therefore, Americans have known little about Les Kurbas work for the same reason that they have known little about Stanislavski's later work. In addition, until recently, linear, empirical American thought wasn't ready to accept the incorporation of the multi-layered, metaphorical approach of Les Kurbas.

The lock hold of realism slowly released, however, during the last decade of the twentieth century, and ideas of Les Kurbas and his contemporaries have become increasingly evident in American theatre during the last fifteen years.

What things characterize this influence? One is the stylistic shift from realism to a style called Action Design, a style that uses visual elements as well as text to create meaning. The other is an interest in connecting more directly with the audience.

To demonstrate the shift away from realism after the early 1990s, I will use as examples two scenic designs that the journal *Theatre Design & Technology* considered noteworthy in 2002 and 2004.

In 2002 it featured Robert Schmidt's designs for *The Tempest*. In this production, Ariel remained on stage for the entire performance dressed in a white Victorian garment and seated in front of a vaguely tropical backdrop.

Her image, in the form of a live video projection, appear[ed] and disappear[ed] from the silk curtain [1]. [Picture]

In 2004 Madeleine Sobota's designs for *The Women of Troy* used water to suggest Troy and the sea and the tears of the women. The designer called it a true action design that was used by the actors to create fluid, ever-changing visual images [2]. [Picture]

What caused this shift from realism to a Kurbas-like action design in mainstream American theatre? Essential to the shift are three Czech theatre artists, one American, and the Czechoslovakian Velvet Revolution.

By the middle 1980s the work of Czech designer Josef Svoboda was becoming well known in the United States. Mr. Svoboda taught scenic design in Banff, Alberta, Canada, and also worked in American film. Similarly, Jaroslav Malina taught in the United States, and his designs toured the country in the late 1980s. Last of all, there was Václav Havel, a leader in the Czech Velvet Revolution. The popular magazine, *American Theatre* printed Havel's play *Temptation*, and his works were widely produced, as Americans cheered the beginnings of the breakup of the Soviet Union.

So the stage was set for Americans to learn more about this new Kurbas-inspired style. In the early 1990s, an American educator, Delbert Unruh, wrote a series of articles in the journal, *Theatre Design and Technology*, condemning American's strangling emphasis on realism. Unruh advocated the new Czech-inspired action design. Action design had its foundation, he noted, in the Soviet (he might more accurately have said Ukrainian) avant-garde between the two world wars. Although Unruh's uses Czech artists as his sources, it becomes clear that Les Kurbas ideas strongly inform action design.

In calling for action design, Unruh made the following criticism of the realistic style that continued in mainstream American theatre through the early 1990s: it is dominated by text, it limits the actor's range of performance, and worse, it is out of touch with its audience.

Realism, complained Unruh, allows only the text to communicate information. This emphasis prevents scenery, costumes, and action from supplying additional, complementary streams of information. Therefore, realism impoverishes theatre. It ignores the fact that the modern audience lives in an information age, where it learns to focus its attention among many competing streams of information. Creating a theatrical form that offers only one stream of information the text is therefore stifling.

Unruh further complained that the method acting style associated with American realism limits an actor's range. In attempting to eliminate artificiality, realism asks actors to adapt every character to their own experience. Actors are trained to approach each character by asking, *What would I do if I were in that situation?* The result is that instead of learning to create other

characters, the method actor can bring only his own mannered approach to each character he plays.

Thus, realism also limits the truthfulness of an actor's performance. When an actor must look inward, asking, 'How did it feel to me?' to ascertain the truthfulness of a performance, the actor's personal feelings become the standard for truth. In the process, the actor forgets that it is the audience not the actor that the theatre is supposed to affect [3].

The alternative that Unruh advocated was the Czech-inspired action design. The action design that he describes is very similar to and founded upon the aesthetics of Les Kurbas.

Just as Les Kurbas used a montage of film and stage in Jimmy Higgins to juxtapose startling contrasts, Unruh calls for scenery that provides multiple, even conflicting streams of information.

Les Kurbas used enormous, mobile green placards as abstract scenery in *Macbeth* to dwarf characters, to show they were subject to forces beyond their own wills, to underscore the emotions of the actors, and even to interfere with the action. Similarly, Unruh calls for a psycho-plastic space, a space that functions as an additional text, a space where action and design interrelate.

Just as Les Kurbas asked his actors in *Macbeth* to lay bare the craft of acting by playing their roles while on stage and then shedding their roles as they exited the stage, so too Unruh calls for an acting style that maintains a stylistic and presentational difference from normal life in order to comment on and illuminate everyday life [4].

Les Kurbas wanted to link his production of *Macbeth* to his audience's world, and did so by having his drunken porter reappear several times between acts to comment on the tsar, the League of Nations, religious superstitions, etc. Unruh also wants to use action design to link performances with the audience. He proposes to do this by breaking down the proscenium barrier, by transforming acting style, and by using a metaphoric design style. Though the methods are not as provocative as Les Kurbas's, the impulse is similar.

For Kurbas it was important that the performance not decline into literature, but that it remain theatre. The text should therefore be only one of the materials at the disposal of the creative actor: a tool, not a limiting tyrant. Thus, he amends the end of *Macbeth* with events parallel to events in the Soviet system. In Jimmy Higgins he uses pantomime and the transformed gesture, to escape the confines of text. Unruh also calls for a theatre that is freed from slavish attention to the text, a theatre where scenery, action, and text combine and compete to create multiple streams of information.

As you can see, the influence Les Kurbas has had on American theatre has come to us through Czech artists. But the Czech aesthetic is a development of Kurbas thought. Although his name has not been recognized, the

ideas of Les Kurbas have begun to shape general American practice, especially in the area of design.

However, one wonders how long this new influence may last. First of all, the Czech theatre, which served as a conduit for the ideas developed by Les Kurbas and his contemporaries, has been changing following the revolution.

While the pre-revolutionary theatre used action design to address pressing social issues, the new theatre focuses on surviving financially in a market economy. The new interest is not in action design but in other financially successful forms: shows featuring shock effects and musicals. In other words, the conduit that has fed American interest in action design is emptying.

Secondly, the American use of the tools of action design may also be changing. Early use of the form used projections to add exciting psychological layering and social commentary. Our use of projections continues to develop. However, if recent publications in *Theatre Design and Technology* and other publications are an indication, the function of these projections may be shifting. One new interest is in creating Virtual Scenery, where realistic scenery is projected onto abstract forms. If this is the case, American designers use of projections to add social or psychological layering may fade. A new form of realism projected realism may replace it.

If that is the case, it may remain for Ukrainian artists who are connected with Les Kurbas's work to be our new mentors. They can again remind us that theatre can be more than mere escapist entertainment. They can again remind us of ways to combine scenery, acting style, and text to make theatre a voice for its audience.

Last of all, it should be noted that it is time for Les Kurbas to get the recognition he deserves for helping to reshape American theatre, shifting American style from realism to something more metaphoric and more visually exciting, from realism to a something less superficial.

ENDNOTES

1. Arden Weaver, *USITT Design Exposition 2002*, *Theatre Design and Technology*, 2002, vol. 38, no. 2: 44.

2. Arden Weaver, *USITT Design Exposition 2004*, *Theatre Design and Technology*, 2004, vol. 40, no. 3: 47

3. Delbert Unruh, "Postmodern Issues in Action Design--Part 4: The Problem of Acting Style. *Theatre Design & Technology*, 1991 vol. 27, no.2: 29-34.

4. Ibid. Selected Bibliography Bahry, Romana. "Les Kurbas' Jimmy Higgins: An Expressionist Avant-garde Drama." *Canadian Slavonic Papers* 36 (1994): 349-362.

5. Makaryk, Irena R. *Shakespeare in the Undiscovered Bourn: Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics*. Toronto: University of Toronto P, 2004.

6. Makaryk, Irena R. "Shakespeare Right and Wrong." *Theatre Journal* 50 (1998): 153-163.

7. Mudrak, Myroslava. "Vadym Meller, Les Kurbas and the Ukrainian Theatrical Avant-Garde: Hello From Wave 477." Twentieth Century Russian and Ukrainian Stage Design. Ed. John E. Bowlit. Tempe, AZ: Charles Schlacks Jr., 1981. 199-218.

8. Unruh, Delbert. "Postmodern Issues in Action Design--Part I: Practical Problems of Space: Function Versus the Horizon." Theatre Design & Technology 26 (Summer, 1990): 33-39.

9. Unruh, Delbert. "Postmodern Issues in Action Design--Part II: Philosophical Problems of Space: Space as Text." Theatre Design & Technology 26 (Fall, 1990): 25-31.

10. Unruh, Delbert. "Postmodern Issues in Action Design--Part III: The Problem of Costumes." Theatre Design & Technology 27 (Winter, 1991): 27-32.

11. Unruh, Delbert. "Postmodern Issues in Action Design--Part 4: The Problem of Acting Style." Theatre Design & Technology 27 (Spring, 1991): 29-34.

12. Unruh, Delbert. "Postmodern Issues in Action Design--Part 5: The Problem of Production Style." Theatre Design & Technology 26 (1990): 21-23.

13. Unruh, Delbert. "The Shattered Mirror A Theatre in Search of Itself, Part II: The New Avante-Garde in Drama Theatres." Theatre Design & Technology 37 (Spring, 2001): 37-47.

14. Weaver, Arden. "USITT Design Exposition 2002." Theatre Design & Technology 38 (2002): 44.

15. Weaver, Arden. "USITT Design Exposition 2004." Theatre Design & Technology 40 (2004): 47.

16. Unruh, Delbert. "The Shattered Mirror A Theatre in Search of Itself, Part III: The Musical Theatre of Prague." Theatre Design & Technology 37 (Fall, 2001): 18-25.

В. А. Хім'як

(Тернопіль)

ВІДЗЕРКАЛЕННЯ КУРБАСІВСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У ВИСТАВАХ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА (1980-2005)

Тернопілля – колыска Леся Курбаса. Саме тут він формувався як особистість та митець. Саме цей край прославився завдяки геніальному реформаторові театру.

На Тернопіллі народились його численні сподвижники та однодумці. Усі вони були поруч з Лесем Курбасом на різних етапах його титанічної діяльності. Серед них: Володимир Калин (1896-1923) – актор і нічної діяльності. Серед них: Володимир Калин (1896-1923) – актор і режисер; Мар'ян Крушельницький (1897-1963) – актор, режисер, педагог; Теофіл Демчук (1896-1992) – актор, педагог; Йосип Гірняк (1895-1989) – актор, режисер, педагог; Януарій Бортник (1897-1938) – актор, режисер, театральний діяч; Ганна Бабіївна (1897-1979) – актриса; Ганна Юрчакова (1879-1965) – актриса; Софія Стаднікова (1888-1959) – актриса і співачка; Степан Шагайда (1896-1938) – актор театру і кіно.

Тернопіль – місто, де в час гастролей Гуцульського театру і «Руської бесіди» були показані вистави за участю актора Леся Курбаса. Урешті-решт саме тут у 1915 р. Лесь Курбас створив і очолив театр «Тернопільські театральні вечори».

7. Mudrak, Myroslava. "Vadym Meller, Les Kurbas and the Ukrainian Theatrical Avant-Garde: Hello From Wave 477." Twentieth Century Russian and Ukrainian Stage Design. Ed. John E. Bowl. Tempe, AZ: Charles Schlacks Jr., 1981. 199-218.

8. Unruh, Delbert. "Postmodern Issues in Action Design--Part I: Practical Problems of Space: Function Versus the Horizon." Theatre Design & Technology 26 (Summer, 1990): 33-39.

9. Unruh, Delbert. "Postmodern Issues in Action Design--Part II: Philosophical Problems of Space: Space as Text." Theatre Design & Technology 26 (Fall, 1990): 25-31.

10. Unruh, Delbert. "Postmodern Issues in Action Design--Part III: The Problem of Costumes." Theatre Design & Technology 27 (Winter, 1991): 27-32.

11. Unruh, Delbert. "Postmodern Issues in Action Design--Part 4: The Problem of Acting Style." Theatre Design & Technology 27 (Spring, 1991): 29-34.

12. Unruh, Delbert. "Postmodern Issues in Action Design--Part 5: The Problem of Production Style." Theatre Design & Technology 26 (1990): 21-23.

13. Unruh, Delbert. "The Shattered Mirror A Theatre in Search of Itself, Part II: The New Avante-Garde in Drama Theatres." Theatre Design & Technology 37 (Spring, 2001): 37-47.

14. Weaver, Arden. "USITT Design Exposition 2002." Theatre Design & Technology 38 (2002): 44.

15. Weaver, Arden. "USITT Design Exposition 2004." Theatre Design & Technology 40 (2004): 47.

16. Unruh, Delbert. "The Shattered Mirror A Theatre in Search of Itself, Part III: The Musical Theatre of Prague." Theatre Design & Technology 37 (Fall, 2001): 18-25.

В.А. Хім'як

(Тернопіль)

**ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ КУРБАСІВСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ
ТРАДИЦІЙ У ВИСТАВАХ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО
АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ
ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА (1980-2005)**

Тернопілля – колыска Леся Курбаса. Саме тут він формувався як особистість та митець. Саме цей край прославився завдяки геніальному реформаторові театру.

На Тернопіллі народились його численні сподвижники та однодумці. Усі вони були поруч з Лесем Курбасом на різних етапах його титанічної діяльності. Серед них: Володимир Калин (1896-1923) – актор і режисер; Мар'ян Крушельницький (1897-1963) – актор, режисер, педагог; Теофіл Демчук (1896-1992) – актор, педагог; Йосип Гірняк (1895-1989) – актор, режисер, педагог; Януарій Бортник (1897-1938) – актор, режисер, театральний діяч; Ганна Бабіївна (1897-1979) – актриса; Ганна Юрчакова (1879-1965) – актриса; Софія Стаднікова (1888-1959) – актриса і співачка; Степан Шагайда (1896-1938) – актор театру і кіно.

Тернопіль – місто, де в час гастролей Гуцульського театру і «Руської бесіди» були показані вистави за участю актора Леся Курбаса. Урешті-решт саме тут у 1915 р. Лесь Курбас створив і очолив театр «Тернопільські театральні вечори».

Закономірно, що тернополяни на ментальному рівні ніколи не припинили пишатися своїм видатним земляком – Лесею Курбасом. Його пошуки нових форм театрального мистецтва мабуть стали типово національними, оскільки згодом проявилися в різних режисерів, які працювали в театрах України. Однак це було радше щасливим збігом обставин, аніж планомірно веденою цілеспрямованою роботою. Лише остання чверть ХХ ст. стала своєрідним відшкодуванням для видатного реформатора театру – його творчі засади та принципи в сконцентрованішому вигляді виявляються в новітній режисурі та постановках.

Значним етапом у всіх сферах життя України стали 80-ті роки – роки «перебудови». У цей час головним режисером Тернопільського театру став молодий, енергійний і талановитий Петро Ластівка (1988 р.). З його приходом наближення до естетичних засад Леся Курбаса в Тернопільському музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка стало цілеспрямованим. До репертуару театру ввійшли п'єси, які ставились свого часу в «Березолі» або ті, які мріяв поставити Лесь Курбас.

Це перш за все – «Народний Малахій» М. Куліша (1989 р., постановка П. Ластівки, художник С. Лукашенко, музичне оформлення Є. Корницького). До постановки на Тернопільській сцені вона демонструвалася тільки в Березолі.

Наступною виставою була «Гамлет» В. Шекспіра (1990 р., сценографія А. Олександровича, художник по костюмах О. Богатирьова).

Прикро констатувати, однак Шекспіру у ХХ ст. на українській сцені не надто щастило. Звичайно, не можна стверджувати, що його п'єси не ставили – були і досить яскраві постановки. Але вистави спалахували і згасали... Трагедія «Гамлет» – не виняток. У 30-ті р. Лесь Курбас мріяв про постановку «Гамлета» з Й. Гірняком у головній ролі. В оцінці цієї вистави на Тернопільській сцені українська критика була однастайнішою. Г. Градоблянська аналізувала формотворчі компоненти вистави, відзначаючи їх новаторське вирішення: «Склалося враження, що на наших очах відбулося народження нового театру: інша манера спілкування між персонажами, майже немає звичних любовних мізансцен. Режисеру вдалося так вирішити епізоди, що актори практично позбавлені ситуацій, які б дозволяли їм користуватися штампами своїх попередніх ролей. Сценічне оформлення спочатку може видатися дещо статичним, але чим далі йде розвиток дії, тим більше видозмінюється сценічний майданчик – він ніби несе особливий ритм, подібний до того невидимого біоритму космосу, всесвіту. (...) У спектаклі є багато сцен, де режисеру вдалося воедино зібрати верх і низ, землю і космос, людину і анти людину. І це одне з головних достоїнств вистави» [7, 5].

Думка В. Гайдабури естетико-філософського спрямування та охоплює смислове наповнення твору. Дозволимо собі доволі розгорнуту цитату,

оскільки її автор, як видається, дуже влучно підмітив закладені у виставі потенційні виразові можливості, що могли бути розвинутими в подальших пошуках сучасного українського театру: «Важко говорити про «Гамлет» режисера П. Ластівки, як важко гармонію перевіряти алгеброю. Союз усіх перелічених імен (маються на увазі творці вистави – **В. Х.**) гармонійний тут насамперед у мистецтві колективного фантазування і мистецтві високої естетики. Так, тернопільський «Гамлет» – вистава-фантазія, певна футурологічна гра на тему шекспірівської п'єси. І оскільки вона напрочуд цілісна, не слід, мабуть, дошукуватись, кому першому – режисеру чи сценографу – прийшла в голову ця шалена і щаслива думка – події датського королівства перемістити з Землі на невідому планету... Автори тернопільського «Гамлета» фантазують. Земля загинула, а людям дала притулок одна з планет. Надзвичайно чуйний П. Ластівка до струмів сценографії: виставу він мізансценує за «медитативним» принципом: симетричність побудови, воронкоподібне втягнення людської уваги до центру композиції. Режисер (...) викликає на підсвідомому рівні відчуття безмежності божественного простору космічної єдності, необхідності людині пам'ятати про своє призначення добро-творця. Мені здається, цей спектакль одним з перших повно виражає величезний інтерес людей до екології душі у зіткненні з проблемами космології, земного апокаліпсису і позаземного життя у Всесвіті, уфології, екстрасенсорики, парапсихології. Перелік цих захоплень можна продовжити, нанизуючи їх за одним принципом – потяг до непізнаного як можливості розв'язати болісні проблеми на Землі» [6, 13-16].

З приходом на посаду художнього керівника театру Михайла Якубовича Форгеля (1992-2006) пошуки естетичних засад Курбаса надалі розвивалися і посилювалися. Було здійснено цілий ряд постановок різними режисерами та однією з найяскравіших вистав цього періоду була «Маклена Граса» М. Куліша (2001 р., режисура Ф. Стригуна, сценографія К. Сікорського, музичне оформлення М. Блаженка). Як відомо, п'єса була написана в 1933 р. У ній драматург загострив доволі поширений життєвий сюжет і вклав пістолет у руки тринадцятирічної дівчинки. Вона у відчаї шукає гроші, щоб заплатити за комірчину, яку винаймають з безробітним батьком і маленькою сестричкою, аби їх не викинули на вулицю. І ця дитина-кілер таки натискає на курок. У 1933 р. «Маклену Грасу» поставив Лесь Курбас на сцені театру «Березіль» (сценографія В. Меллера).

Про гранично осучаснене прочитання п'єси Ф. Стригуном Г. Садовська писала: «Режисер, який не любить залагоджувати кути, а навпаки, загострює їх, визначивши жанр вистави як трагедійне, через гіперболізацію, іронію, надає сценічному дійству особливої гостроти. Він розвиває роль бродячого музиканта, вводить монологи, яких нема у п'єсі, підкреслюючи тим самим усю глибину прірви, у якій опинилась наша культура. Вдало використовує режисер і зонги – міський фольклор

у виконанні вуличних акторів-жебраків. Разом з тягучою фонограмою руху поїзда і гротесково-сценічним оформленням вони надають задуму режисера цілісності, довершеності. Тут все так органічно дібрано, припасовано, що забори якийсь один елемент – і втрата буде відчутною. (...) «Маклена Граса» заповнила досі не зайняту нішу гострого політичного спектаклю, який окреслює найбільчі проблеми нашого сучасного життя, дарма, що події п'єси відбуваються на початку 20-х років минулого століття. Виявляється, ми це уже переживали, перестраждали, і ось знову усе повернулось, як по колу чи по спіралі: бідність, зиск, поглумлена культура, обкрадене дитинство, безвихідь, безперспективність... І театр, одним з покликань якого є відгукуватись на проблеми нашого життя, суспільну дійсність, в усіх її проявах, подає своє художнє осмислення того, що відбувається з усіма нами нині» [15, 3].

Гостро-викривальне, злободенне звучання вистави відзначала і В. Собуцька: «У сюжетній канві «Маклени Граси» акценти, як і було обіцяно, зміщено, а текст поповнений окремими монологами сьогоденного звучання, часом гротесковими, але в них звучав і сором наш і біль. Озвучений не на побутовому рівні, а зі сцени, трагіфарсів сценарій нашого життя змушує глибше задуматись і оцінити безталанність сценаристів, під дудку яких нам хоч-не-хоч, а доводиться ледь переставляти ноги. На кону люди, скупчені на одному подвір'ї і події, що розгортаються навколо них. Їх мікросвіт – відображення соціуму, його проблем, що нарастають і скочуються катком не передбачуваних наслідків, людських драм. Трагізм звучання підсилюється музичним супроводом – ретромелодіями призабутих львівських шлягерів у виконанні строкатого балаганщика з вуличних музикантів, співаків та блазнів. Кажуть, що людство, яке здатне висміяти свої пороки, здатне їх і подолати... Події п'єси, хоча й 70-літньої давнини, проєктуються на нинішній день» [16, 7].

На фестивалі «Мельпомена Таврії» в Херсоні влітку 2002 р. вистава «Маклена Граса» була визнана кращою. У своїх працях Лесь Курбас стверджував: «Всяке мистецтво ділиться на три речі: з одного боку – на ідеологію, з котрої воно родиться, і на фактуру, сам мистецький твір, і публіку, котра дивиться на мистецький твір» [13, 135]. Режисер-постановник О. Мосійчук, обираючи до постановки п'єсу М. Куліша «Патетична соната» (сценографія та костюми В. Якубовського, композитор І. Небесний), також не міг не думати про реципієнтів вистави, підкреслюючи «заангажованість» вистави сучасними життєвими процесами.

Натхнений переглядом, письменник О. Вільчинський писав: «Кожна передвиборна компанія – це також свого роду театральна постановка, де все відбувається за законами, близькими до театральних. Тут є головні герої і виконавці, суфлери й освітлювачі, і ті, хто стоїть за кулісами. Й усі ми це добре знаємо. Отже наш академічний театр чи не вперше і,

сподіваюся, не в останнє, зробив спробу доступними засобами сказати своє слово на тому «ярмарку суєти», який ми щодня спостерігаємо на наших вулицях, майданах і з екранів телевізорів також. Шевченківці обрали для цього «Патетичну сонату» Куліша. Вибір п'єси режисер-постановник напередодні прем'єри пояснив тим, що зображений Кулішем спалах пристрастей у 1918 році в Києві все ще нагадує те, що ми маємо сьогодні. І з цим важко не погодитись» [4, 20].

Як відомо, Микола Куліш був творцем модерної драми українсько-го революційного відродження. Його драма «Патетична соната», що виникла в 1930 р., незабаром була заборонена, ставши великою втратою для режисера Курбаса, його «Березоля» і всього українського театру. Лише О. Таїров, відомий режисер Московського камерного театру, поставив «Патетичну сонату» в Москві, де її показували з аншлагами від 19 грудня 1931 по 24 березня 1932 рр. Ця вистава здобула М. Кулішеві від фахової критики славу найбільшого в СРСР драматурга. За 10 років драматургічної праці М. Куліш написав 14 п'єс – усі вони були з часом заборонені. На сьогоднішній день вважаються загубленими близько половини всього творчого доробку М. Куліша. Щоб у той непростий час показувати театральні шедеври, сповнені духом та протесту молодого відродження, Куліш та його театральний учитель і побратим Курбас без перебільшення пішли на вірну смерть.

Повертаючись до тернопільської вистави «Патетична соната», слід зазначити, що режисер-постановник О. Мосійчук намагався в міру можливостей наблизитися до першого варіанта п'єси М. Куліша. У виставі маємо нетрадиційний погляд на революційні події та дійсність, яка і втілена в яскраву метафору-символ. Гранічна чіткість дії підпорядкована темпоритму, але це не була режисерська самоціль О. Мосійчука – велику увагу він приділяв глибинним взаєминам дійових осіб між собою та часом (дійсністю). Така естетична концепція режисера давала можливість створити узагальнений образ епохи. П'єса М. Куліша складається з великої кількості розрізаних епізодів. Режисер і з сценографом віднайшли вдале рішення, створивши із мозаїчних на перший погляд компонентів п'єси цільне сценічне полотно.

... Сцену перерізає залізнична колія, по якій нескоро промчить десь на тривалий час зупинений поїзд... А над майданом здіймалося до сірого неба громаддя каркаса будинку, де мешкають основні герої. На першому поверсі в закутку – учитель Ступай-Ступаненко з дочкою Мариною. На другому – генерал Пероцький з синами та прислугою. На третьому – Зінька. Під самим дахом, найближче до неба – поет Ілько. Із темряви, з глибини, з історії з'являються персонажі. Для режисера це принципово. Зауважимо, що і в «Маклені Грасі» Ф. Стригуна, і в «Патетичній сонаті» О. Мосійчука світло та темінь виконують особли-

ве смислове навантаження. Будуть змінюватися прапори, будуть спечатися до повної втрати голосів, будуть нищити один одного. Топтати і розтоптувати найвищі людські устремління та чисту любов. І ніхто нічого змінити не зміг. А у фіналі божевільний музикант, зірвавши з себе ознаки часу, залишається чистим святим Клоуном, якому суджено розповісти про трагедію, яка була з нами і яка чекає його...

Сиплеться передвиборна друкована агітаційна продукція, змішана з мильними бульбашками. На колії мертвий поет Ілько, а Марина випускає на волю Ількових голубів – помирає. Каток революції розтоптав найсвятіше – кохання. На вічному циферблаті історії висвічуються всі групи персонажів, звучить сміх голого Клоуна. Такий потужний емоційний патетичний режисерський акорд завершення вистави.

Підсумовуючи вищезазначене, можна констатувати, що в Тернопільському академічному обласному театрі ім. Т. Г. Шевченка впродовж (1980-х – 2005 рр.) здійснювалися творчі пошуки, які більшою чи меншою мірою перегукувалися з театральними традиціями та естетичними засадами Леся Курбаса. Вони найперше проявлялися в доборі репертуару, що передбачав розкриття ідейно-художнього змісту через створення режисерами яскравих сценічних форм. Гармонійне поєднання режисерського задуму, сценографії, музичного і світлового оформлення та втілення сценічних образів ще чекає майбутнього вивчення театрознавцями.

ПРИМІТКИ

1. Багрій Б. Нагороди «Вікторині» / Б. Багрій, Р. Янкель // Вільне життя. – 1989. – 29 жовтня.
2. Вацик А. Сезон у Тернополі відкрили Стригуном / А. Вацик // Тернопільська газета, – 2001. – 24-30 жовтня.
3. Веселка С. Пристрасті театрального Ельсинору / С. Веселка // Культура і життя. – 1991. – 3 серпня.
4. Вільчинський О. «Патетична соната» на тлі нинішніх виборів / О. Вільчинський // Rіa-плюс. – 2006. – 15 березня.
5. Владін А. А ти не такий? / А. Владін // Ровесник. – 1988. – 24-30 жовтня.
6. Гайд В. І загоїмо рани віків... / В. Гайд // Західна Україна. – 1991. – 10-16 листопада.
7. Гайдабура В. «Бути чи не бути» у відблисках всесвіту / В. Гайдабура // Український театр. – 1991. – №5.
8. Градоблянська Г. Шукайте Гамлета в собі / Г. Градоблянська // Ровесник. – 1991. – № 15. – 7-13 квітня.
9. Дишкант В. Чим краще – тим гірше / В. Дишкант // Ровесник. – 1988. – 17-23 жовтня.
10. Дігай Т. Наш сучасник – Гамлет / Т. Дігай // Вільне життя. – 1991. – 22 лютого.
11. Дігай Т. Поетичний образ історії / Т. Дігай // Вільне життя. – 1992. – 1 квіт.
12. Ластівка П. Слово до глядача / П. Ластівка // Вільне життя. – 1990. – 3 лют.

13. Ластівка П. Найважче із мистецтв – мистецтво жити / П. Ластівка, В. Дишкант // Вільне життя. – 1989. – 29 жовтня.
14. Лесь Курбас. Березіль. – К., 1988.
15. Романенко Л. «Маклена Граса» розпочинає новий сезон / Л. Романенко // Нова Тернопільська газета. – 2001. – 24 жовтня.
16. Садовська Г. На кону як у житті, тільки страшніше / Г. Садовська // Вільне життя. – 2002. – 19 лютого.
17. Собуцька В. Під патронатом совісті / В. Собуцька // Свобода. – 2001. – 27 жовт.
18. Спиридонова А. Чому в Буратіно довгий ніс / А. Спиридонова // Культура і життя. – 1991. – 21 грудня.
19. Театральна Тернопільщина: Бібліографічний покажчик. – Тернопіль, 2001.

*П.І. Кравчук
(Київ)*

ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСОБИ О.С. КУРБАСА У ВИХОВАННІ ТЕАТРАЛЬНОГО КОЛЕКТИВУ

В останні роки помітно зросла тенденція до детального вивчення творчої спадщини О.С.Курбаса (1887–1937 рр.), що є цілком закономірним, адже напрошуються певні паралелі між кризовим явищем сучасного театру, що зумовлюється значними соціально-політичними змінами та зламом у театральній атмосфері на початку ХХ століття. Коли Л. Курбас, як пристрасний оновлювач українського театру, намагався кардинально змінити естетику вітчизняної сцени, наповнити її розмаїттям ідей та форм, піднести її рівень на якісно новий європейський лад.

Творче надбання режисера у скарбницю національного мистецтва визначається за багатьма параметрами. Проте вершиною його досягнень вважається створення митцем свого театру. Театру – зі своїм яскраво виявленим творчим обличчям, зі своєю школою гри акторів, з плеядою учнів – послідовників та однодумців.

Як же цього досягнути? Адже не можна прийти в колектив і сказати: «Давайте полюбимо один одного!». Актори об'єднуються тільки навколо конкретної діяльності. І тоді народжується або не народжується їхня віра в режисера, де вони стають або не стають союзниками, соратниками і друзями. Єдиний шлях до об'єднання – щоденна практична робота над спектаклями, пошуки шляхів до об'єднання поглядів у питаннях етики та естетики. Сьогодні мистецьким заповітом звучать слова невгамовного режисера-новатора, педагога О.С.Курбаса: «Зміцнюйте в молодому акторові віру в мету свого театру, віру в самого себе. Розвивайте його здібності, знімайте все, що чужорідне, що гальмує зріст! Ви будете вірити в актора, то й він буде вірити вам... Ми з вами стверджуємо, що ансамбль яскравих індивідуальностей – основна рушійна сила театру» [1].

Серед українських режисерів старшого покоління пощастило утворити свої театри тільки Олександрю Курбасу, Гнату Юрі, Борису Рома-

ницькому та Василю Василькові. Правда, трьом останнім це вдалося не повною мірою – одні не мали стабільного колективу, інші не виховали режисерської зміни.

Питання виховання самобутнього творчого колективу надзвичайно складне і воно не зводиться до викладання в мистецькому вузі, студії чи театральній школі. З ім'ям Л. Курбаса пов'язане не лише створення режисерського театру в Україні, але й власної концепції сценічного мистецтва, що втілювалась у гострій полеміці з традиційним театром. Мистецтву прямих життєвих відповідей Л. Курбас протиставив систему умовностей, яку назвав системою образного «перетворення». **Не мистецтво у формах життя, а життя у формах мистецтва** – ось ця формула, що стала основною засадою курбасівського театру широким філософських узагальнень.

Л. Курбас вважав, що реформувати роботу українського театру можна лише шляхом виховання нових високодосвідчених і висококваліфікованих кадрів. Саме тому його режисерського-професійна діяльність була тісно пов'язана із студійністю. У лекціях, статтях і бесідах на репетиціях у Курбаса звучала визначальна ідея, що зводилася до одного – митцем неможливо стати без глибокого особистого гуманістичного світосприймання. Тільки через цю призму актор у змозі пізнати світ і звернутись до глядача з такою системою образного мислення, яка емоційно зворушить публіку, відкриє їй нові горизонти пізнання і збагатить її почуття.

Крім того, Лесь Курбас переконував, що створений актором образ, існує лише тоді, коли він втілений і зафіксований у чітку театральну форму: «Вміння виявити своїм тілом, жестом, голосом, темпераментом у певній зробленій формі максимум нежиттєвих (натуралістичних) рефлексій, а глибоко внутрішніх нюансів і прагнень, – це і є об'єктивізація ролі [2]. Курбас стверджував, що сучасний актор не ототожнює себе з роллю, а об'єктивізує її. Сценічний твір – образ, утворений актором, хоч він і викристалізовується його свідомістю, почуттями, нервами, голосом, рухами, темпераментом, – мусить бути об'єктивізованим, тобто існувати окремо як зроблений художній твір і не залежати від життєвих настроїв та переживань актора як людини.

Ще раніше, завдяки зусиллям одного з відомих учнів Курбаса народного артиста СРСР В.С.Василька узагальнено педагогічну систему майстра, який найактивніше розробляв її в «березільський період». Відправною позицією для Л. Курбаса була аксіома, що актор-митець і створений ним образ – це різні речі. Навчання за курбасівською методикою починалося з практичних завдань на спостережливість, увагу, уяву. Учень мав виконати завдання-етюд або, як називали березильці «мімодраму» на прості фізичні дії без предмета, під час яких виробля-

лись здібності виконавців до спостережень, уміння конкретно, достовірно відтворити життєвий факт. Вироблялось і перевірялось вміння учнів не лише відтворити життєву ситуацію, але і зафіксувати її. Цей же В.Василько стверджує, що Курбас вимагав від учнів повторення етюду декілька разів, і якщо робота не була зафіксована точно, то учитель не приймав її, мусив спрацювати один із перших законів сценічної майстерності – вміти зафіксувати зроблене – **закон фіксації** [3].

Зважаючи на те, що театр має специфічні закони показу і сприймання сценічного твору, то для Курбаса основоположним був **закон виразності**: щоб тисячі глядачів, присутніх у театрі могли побачити жест, рух актора, його мімічний вираз, необхідно навчитися робити їх виразно, тобто більш підкреслено, ніж то буває в житті.

Із законом виразності нерозривно пов'язаний і взаємодіє **закон ошадливості**. Тут без застережень спрацьовує порада – «мінімум засобів – максимум впливу» на глядачів. Не засмічувати роботу зайвими рухами, треба відбирати лише конче необхідне, виразне, забувати про свої власні, індивідуальні рухи.

Першоосною навчання березільців була техніка опанування акторською пластикою, що називалась практикою сцени, де запроваджували дисципліни, які мали розвивати культуру руху, пластичну виразність тіла – це акробатика, ритміка, пластика, жонглювання та різні спортивні вправи.

Новим етапом у навчанні ставало опанування елементами психотехніки актора, а саме **закон сприйняття світу**, якому вихователі надавали найважливішого значення. У цьому закон визначилось три процеси:

- 1) сприйняття того, що почуто, побачено або відчуто (нюхом, дотиком, смаком);
- 2) усвідомлення, тобто оцінка, вирішення;
- 3) реакції, дії – вчинком чи словом.

За свідченням В. Василька, закон сприйняття для Курбаса був основоположним, оскільки сприяв позбуттю рефлекторності реакцій, спираючись у процесі сприймання світу на найважливіше, а саме – елемент усвідомлення, оцінки і вирішення.

Система законів Леся Курбаса містила такі. **Закон послідовності діяння**. Актор повинен робити все чітко, послідовно, доступно для сприймання глядача. Кожен рух має свій малюнок, свої знаки зупинок: кома, крапка і тире. Як виняток можуть бути і раптові реакції, але на сцені вони психологічно насичені і свідомо розроблені.

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. Необхідно навчитися виявляти ці причини. Найважче розкрити рух думки на сцені. Це вершина майстерності психотехніки актора.

ЗАКОН ПЕРСПЕКТИВИ. Інакше його можна назвати архітектонікою сценічного твору. Суть його полягає в умінні розташувати матеріал за законами розвитку, дії, думки, почуття, визначити ударні місця ролі або монологу, свідомо використовувати засоби виразності.

ЗАКОН РИТМІЧНОСТІ. Вираження 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 окремих прийомів.

ЗАКОН КОНТРАСТІВ, СВІТЛОТІНІ. Кожне явище, характер, вчинок слід показувати в розвиткові, зміні, а це значить у боротьбі протилежностей – контрасті сили й слабості, темряви і світла, горя й радощів, висоти і глибини – виявляється динамічність дії. Необхідно навчитися komponувати свою роботу за контрастами, за протиставленням.

Доповнюючи свою систему мистецького виховання, Лесь 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 гру «нутром», майстер не відкидав значення емоційності взагалі в театральному мистецтві. Проте він вважав, що емоції мають бути «приборкані», бути лише елементом творчості її засобом, барвою, а не основною.

Проаналізувавши «Законо системи Леся Курбаса» у ґрунтовному викладенні В. Васильком та ін., можна побачити, що початкова курбасівська педагогіка багато в чому збігається з положеннями системи К.С. Станіславського.

Хоч пізніше, розробляючи виховні принципи, особливо в середині 20-х р., Лесь Курбас підготував декілька теоретично-методичних статей, які програмували особливі акторсько-режисерські засади Мистецького об'єднання «Березіль» (МОБ). Це статті: «Поправки до нашої системи виховання актора» (1924), «Актор у нашій системі і праця над роллю», «Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності», «Про метод роботи актора», «Про зв'язок театру з сучасністю», «Театр акцентованого вияву», «Театр акцентованого впливу», «Про перетворення як один із засобів розкриття глибокої суті життя», «Про виховання самостійно мислячого режисера» – всі вони написані в 1925 р., «Про актора нового складу і мислення», «Про роль світогляду та ідеї в мистецтві» – 1926 р.

Якщо на першому етапі актори і режисери проходили спільні заняття, то пізніше (утворення режисерської лабораторії – режлаб, далі режштаб) лекції, не різко, але розділилися, окремо визначалися завдання як для акторів, так і режисерів.

Переключаючи увагу з «режисерських експериментів» на акторську майстерність, в одній із лекцій з практики сцени Лесь Курбас проголошував: «Не майстер той актор, у якого натура, його «нутро», його індивідуальна звичка беруть гору над тим образом, який повинен бути на сцені. Вся майстерність якраз у тому, щоб ідею, яка поставлена завданням, вивести, виявити у своєму матеріалі без залишку, побороти матеріал, підпорядкувати його певному завданню; а завдання це – певна ідея, певний образ [4].

Зосередивши увагу на роботі актора, Лесь Курбас визначає: «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. Ви ясно собі з'ясуєте після цієї дефініції, що в ній у великій мірі міститься весь стиль нашого театру (...), а також вказівка, як актор має працювати над роллю» [5].

Що мав на увазі автор у першому положенні дефініції: здатність до тривання в наміченому уявою ритмі? Це слід пояснити словами самого Курбаса: «Під цим триванням маємо на увазі загальноновизнаний наукою факт існування властивого всякій мистецькій творчості, в усіх галузях мистецтва моменту внутрішнього наслідування, як інші кажуть «перевтілюваності», чи, як ми це називали, «мімічного розположення». (...) Це не є здатність вдависта тільки митцям. Вона властива певною мірою всім людям. (...) Коли художник малює картину і вміє знайти ті два штрихи, яких досить на папері, аби ця постать жила не тільки в зовнішньому вигляді, але й у внутрішньому звучанні – це значить, що художник пройшов цей процес [6]. І як висновок, – «у актора цей процес мусить почуватися особливо гостро, оскільки матеріал, на який він переносить власні уявлення у своїй роботі, є він сам. І коли у актора невелика культура, то він прямо переносить емоцію, уявлення на свою емоцію, мускульні рухи уявлення на свої рухи» [7].

У результаті «коли глядач часто не приймав нового театру і казав, що холодно, що чогось бракує, і тягнувся до іншого театру: особливо міщанський глядач, якому бракувало співчуття до наших революційних тем (...). Цей глядач казав, що то пусте. Ця пустота родилась з того, що в нашій роботі був акцент на самих символах, а у виконанні випущений був акцент тривання. (...) Що це значить у ритмі? (НЕ слово «ритм» – а в якому ритмі). 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, (...) як певний процес, як певна категорія нашого життя» [8].

Другий момент дефініції – це здатність винаходити і демонструвати у матеріалі людини (в собі самому) й іншому матеріалі театру символи для передачі зображеної реальності. Що таке символ? Лесь Курбас відповідає: «Це знак, який за своїм розміром безконечно менший, ніж те, що він зображає і викликає асоціацію всієї речі; знак, чия форма менша, ніж уся зображена річ. Наприклад: за хвостом пізнати цілу мишу, за люлькою – Семенка» [9].

Шляхи знаходження відповідних символів для березільців були різними і за традицією символ у курбасівському театрі назвався «перетворенням»: «Символ – це є мистецтво», оскільки, «символізм» – це щось інше в мистецтві, «це щось потойбічне».

Отже, у названих публікаціях і в практичній режисерській роботі бачимо нові принципи навчально-виховної програми Леся Курбаса. Вона визначає цілий педагогічний комплекс нового професійного татру, де «переживання» оголошується пройденим етапом, особливістю «старого» театру, новий театр має йти шляхом «конструювання» шляхом мистецького відбору визначальних рис поведінки актора, тих «двох штрихів» художника, які виражають і внутрішню, і зовнішню сутність людини. Про «перетворення» життєвого факту в факт мистецтва є розгорнуті дослідження як самого Курбаса, так і багатьох мистецтвознавців. Хоч конспективно слід зауважити: Мета «перетворення» – це пошук способу поглиблення змісту, насичення ролі чи постановки художньою правдою. «Перетворення» – це образне іносказання, часом метафора, це образний вияв суті поняття, події засобами театрального мистецтва. Переживання перетворюють на дію, поняття на образ, підсвідоме на відчутне, видиме. Це один із методів посилення внутрішньої динаміки сценічного твору, а також активний чинник впливу на психіку та емоції. Через асоціацію за схожістю чи за контрастом викликаються нові, свіжі процеси в сприйманні глядачем, коли розбуджуються нові думки й переживання. І це не лише формальний метод мистецтва театру, а й особливий спосіб бачення світу.

Далі слід зупинитися на висвітленні двох методів режисера в постановці вистав, що відповідають двом видам театрив: «Театр акцентованого вияву» і «Театр акцентованого впливу». Театрові прямих життєвих відповідностей, де дія розгортається за своїми внутрішніми законами, його персонажі взаємодіють між собою, а глядачі залишаються тільки пасивними спостерігачами подій, Курбас протиставив зовсім іншу систему умовностей – де театр активно вторгається в життя, впливає не тільки на емоції, а й насамперед на свідомість, на розум глядача, втягуючи його в дію, перетворюючи на учасника спектаклю.

«Для театру впливу характерне:

а) що він, як об'єкт впливу вибирає окремі сторони психіки глядача;

б) він вибирає і окремі засоби впливу на глядача – не робить як театр класичний, (...) цей театр, навпаки, вибирає поодинокі засоби;
в) цей театр ставить собі поодинокі завдання» [10].

У процесі творчої практики «Березолю» і набуття зрілої майстерності склалися виразно-індивідуальні особливості колективу – гостра відточена форма, сценічна умовність, філософсько-публіцистична спрямованість, які забезпечувались ознаками пильної уваги до внутрішніх характеристик персонажів, відшліфованою технікою жесту, руху, пластики та чіткістю виконання малюнку вистави, хоч все це не виключало емоціональної насиченості гри акторів.

Підсумовуючи наше дослідження, слід сказати, що на початку 20-х років минулого століття існувала нагальна проблема активізації театрального глядача. Якісного сучасного репертуару ще не було. Театр змушений був вдаватися до агіток та спрIMITизованого показу псевдореволюційної драматургії, наголошуючи при цьому на соціальній значимості, громадянському пафосі та емоційному натиску. Разом з цим розгортались пошуки нових засобів сценічного виразу, нової переконливої театральної мови. У цьому контексті ім'я Леся Курбаса вписується в ряд імен найвидатніших режисерів ХХ століття, таких як Г. Крег, М. Рейнгардт, Е. Піскарот, С. Вахтангов, В. Мейєрхольд, Б. Брехт. Його плідотворні художні ідеї, розробка яких була головним мистецьким захопленням, стали найбільшим внеском режисера в скарбницю світової естетичної думки. Йдеться про його теорію мистецького перетворення життя, тобто образного та сценічного переплавлення дійсності в процесі її художнього відтворення в мистецтві театру. Ця захоплююча ідея невдовзі набула значення методичного або й навіть методологічного принципу в режисурі й педагогіці самого майстра та його учнів.

У трупі «Березоля» творили такі талановиті митці як І. Мар'яненко, А. Бучма, Й. Гірняк, Р. Нецадименко, В. Чистякова, Л. Гаккебуш, М. Крушельницький, О. Сердюк, С. Федорцева та ін., зросли молоді досвідчені режисери – Ф. Лопатинський, В. Василько, Б. Тягно, П. Кудрицький, Г. Ігнатович, Я. Бортник. Тобто Курбас за порівняно короткий час (неповних 15 років) зумів підібрати і виховати цілу кагорту відомих талановитих митців, а також вишукати свій **курбасівський театр**, тим самим досягти вершин театральної творчості і вчинити вагомий громадський подвиг.

Коли досягнення системи Курбаса стали безперечними й очевидними і вона, захопивши найширші кола мистецької молоді, переросла навіть у художню моду. Вивчення й опанування її було запроваджене в театральних школах і вищих театральних закладах. Згодом система, в умовах зміцнення тоталітарного режиму, була піддана ніщівній критиці, а то й забуто, що є переконливим свідченням трагічних обставин нашої історії ХХ століття. Однак, мистецькі засади курбасівської системи не втратили своєї художньої сили і понині. Тому цілком доречним було б повноцінно

використовувати її в сучасному процесі навчання студентів акторської майстерності та режисури.

ПРИМІТКИ

1. Курбас Л. Філософія театру / Л. Курбас. – К., 2001. – С. 642
2. Василько В. Замість передмови / В. Василько // Зб.: Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К., 1969. – С.14.
3. Там само. – С. 14-19.
4. Там само.
5. Там само. – С. 83.

*М.В. Крипчук
(Луганськ)*

ЛЕСЬ КУРБАС ЯК ОДИН З ФУНДАТОРІВ РЕЖИСУРИ МАСОВИХ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИДОВИЩ УКРАЇНИ (до проблеми виховання майбутніх режисерів масових свят)

Період кінця XIX-го початку XX-го ст. характеризується пильною увагою до проблеми майданного театру, зокрема містерії. Кінець XIX ст. був переломним моментом у реформації театрального мистецтва, а також мистецтва взагалі. Саме Срібне століття визначило ті інноваційні концепції в галузі театру й масових видовищ, розвиток яких ми спостерігаємо повсюдно й донині.

Якщо в російському театрі авангардистом і реформатором театру на початку XX ст. був Вс. Мейерхольд, то представником «українського відродження» по праву вважається Лесь Курбас. Саме він став творцем унікальної творчої лабораторії по створенню перших професійних театрів післяжовтневої доби: Молодий театр, Кийдрамте, «Березіль».

Саме він став не тільки творцем унікальних творчих театральних колективів – Молодого театру (1916), Кийдрамте (1921), театру «Березіль», а й одним з фундаторів режисури масових свят в Україні на початку XX ст., залучивши до участі в режисерсько-постановчих роботах над громадсько-визначними акціями професійних театральних режисерів і сценаристів.

Досліджуючи тенденції розвитку масових театралізованих вистав, які завжди були кульмінацією будь-якого свята в Україні, зупинимось на створенні Лесем Курбасом деяких жанрів масового театру.

У 1917 році режисер взяв участь у концерті-мітингу. Ним було поставлено серію живих картин «Історичні ілюстрації», серед них «Прометей прикутий». У 1919 році ним була показана вистава, присвячена Т.Г. Шевченку, яка склалася з його інсценованих віршів і поем «Великий льох» і «Іван Гус» («Єретик»).

Лесь Курбас в своїй роботі над цими масовими виставами користувався різними засобами виразності, якими він намагався розкрити алегоричні образи «Великого льоху», і «Івана Гуса».

Так, серед цікавих режисерських прийомів для розкриття «Івана Гуса» були хорова та сольна декламації, ритмічні рухи мас, оригінальна композиція масових сцен. Серед театральних постановок режисера, також широко застосовувались прийоми театру масових дій. Це були «Цар Едіп», «Гайдамаки», «Свобода», «Газ», «Джиммі Хігінс», «Народження велетня». Так, вистава за «Царем Едіпом» характерне відродження прийомів постановки античного театру, де героєм вистави був хор, який виступав на стороні головного героя. Поема Т.Г. Шевченка «Гайдамаки», завдяки творчій фантазії митця стала новим видом синкретичного видовища.

У цій режисерській роботі за п'єсою «Газ» Т. Кейзера, що була присвячена реальній події в Німеччині, Л. Курбас застосовував прийоми площадного театру просто неба: голі абстрактні площадки, умовні пластичні рішення сцен.

В інсценізації «Джиммі Хігінс» за романом Е. Сінклера вперше режисером був застосований кінематографічний принцип використання екрану, метафора, що також характерна для засобів виразності масового театру.

В виставі-огляді «Народження велетня» на честь відкриття ХТЗ, прийомами масових видовищ, що були характерними для агіттеатрів, розкривалися теми близькі реальним подіям початку 1930-х років.

Зараз ми можемо визначити, «що сенс його експериментів полягав у розробці специфічної образної мови театру. (...) він твердив про необхідність пошуків театральних символів і метафор, у яких би явища життя усвідомлювались і узагальнювались у властивій сценічному мистецтву формі» [1, 20]. Саме для їх визначення Лесь Курбас уживав термін «перетворення», який він визначив як спосіб образного іноскання, що включає такі моменти, як гіперболізація, метафоричність, просторово-часовий розвиток. Творче надбання великого українського театального новатора є однією з основ праці сучасного режисера масових театралізованих видовищ.

«Він був ідеалістом і у своєму театрі намагався створити ідеальну модель суспільства, що згодом перейде в суспільство реальне» [2, 38-39], він прагнув до «спорудження моделі театру, що синтезує містеріальний поміст (...) і площу народного ігрища, де мир узятий навиворіт, де вільно перетворюється все у все, де річ і людина можуть бути естетично зрівняні, де деталь може виступати від імені цілого, а ціле (...) може виявитися раптово частиною, фрагментом чогось ще більшого» [3, 329].

Лесь Курбас у своїх постановках збільшував асоціативність сценічної образності. Для того, щоб зрівноважити її, режисер оперував знаковими, символічними компонентами, що йдуть від традицій антично-

сті. У цьому випадку, як знаки й символи використовувались: речі, умовні жести, світло, елементи костюму, маска та ін. Кожний із символів у сценічній дії допомагав донести основну ідею до глядача, активізуючи його та стаючи матеріалом для певного режисерського акценту. І це на сьогоднішній день дуже актуально для сучасних постановників театралізованих дійств, тому що знакова символіка – одне з основних, генеруючих завдань у режисурі масових театралізованих видовищ. Тому дуже важливо зараз ще раз переглянути і переоцінити той величезний внесок у розвиток не тільки українського, але й європейського театру великого майстра Леся Курбаса, та загострити увагу вивченню творчого надбання при підготовці майбутніх режисерів естради та масових свят.

ПРИМІТКИ

1. Єсипенко Р.М. Український театр: сторінки історії / Р.М. Єсипенко. – К., ДАКККіМ, 2004. – 26 с.
2. Пятецкая Ю. Чужой среди своих / Ю. Пятецкая // ШО. – 2006. – № 12(14). – С. 38-39.
3. Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие / Сост. М.Г. Лабинский, Л.С. Танюк; Вступ. ст. Н.Б. Кузякиной. – М.: Искусство, 1987. – 463 с.

РОЗДІЛ II СПОГАДИ

*В.Д. Ревуцький
(Ванкуверн, Канада)*

ПРО ЗУСТРІЧ З ЛЕСЕМ КУРБАСОМ...

Я цілком поділяю вислів Йосипа Гірняка, що Курбас є височенна гора в театральному мистецтві, найталановитіший режисер в українському театрі і найтрагічніша постать в ньому.

Самому мені (окрім трьох вистав «Березоля») довелося особисто зустрічатися з Курбасом 1925 р. на 15-му році життя. Я був лише свідком розмови мого батька (Д. Ревуцького) з Курбасом. Розмова йшла про сценічну мову, бо батько викладав у музичному драматичному інституті ім. Лисенка, де як ви знаєте, працював і Курбас. Згодом виїшла книжка батька «Живе слово». Саме в тій розмові з Курбасом батько говорив, що для української мови властиві тверді шиплячі на відміну від російської, де вони м'які. Справа, вважаю, була справедливо порушена батьком. І, навіть, на сьогоднішній день українські актори, говорячи на сцені вживають м'які шиплячі (як «чяс» або «щястя» замість «час» чи «шастя»). Зайшла в розмові батька з Курбасом і проблема «щикання» у акторів з Західної України (пам'ятаю вислів батька, що чув у тих замість «співати» звучало «цспівати»). Курбасові зауваги батька явно подобалися, а мені говорив Гірняк, що книжку батька «Живе слово» бачив на столі Курбаса (зараз, між іншим, вона перевидана у Львові заходами професора Богдана Козака, і при моїй скромній фінансовій допомозі...).

*Н.М. Шейко
(Москва)*

ПОД ЗНАКОМ ЛЕСЯ КУРБАСА

Появлення искусства режиссуры на рубеже XIX-XX веков делит всю историю мирового театра на две части – и если у первой свои прародители, свои исчезнувшие «Атлантиды», вроде Элевсинских мистерий или commedia dell'arte, то у второй части века и тысячелетия будущего. Это сопоставимо с жизнью до и после Рождества Христова. Новой религией искусства сцены стало творчество театральных апостолов, появившихся в одночасье – Антуана, Станиславского, Брами, Алпиа, а несколько позже Крэга, Рейнхардта, Фукса, Мейерхольда, Таирова, Вахтангова, Марджанова, Курбаса, Ахметели, Брехта, Арто.

Весной 1921 года Евгений Багратионович Вахтангов записал в своем дневнике: «Мейерхольд гениален. И мне больно, что этого никто не знает...» [I, 334-335].

Мы обращаем Ваше внимание на слова: «больно, что этого никто не знает...». Не странно ли? Сказано это о режиссере уже поставив-

шем «Маскарад», великие спектакли в Александринском и Мариинском театрах, «Сестру Беатрису» с Коммисаржевской, легендарные студийные постановки в Петрограде, «Пизанеллу» в парижском «Шатле», сказано это об авторе книги «О театре», о Докторе Дапертутто с его журналами «Любовь к трем апельсинам», о постановщике «Мистери-Буфф» и «Зорь» наконец...

Проницательный взгляд Вахтангова проникал дальше, будто чувствовал, какие театральные чудеса совершит еще Мейерхольд, ведь ни «Великодушного рогоносца», ни «Леса», ни «Ревизора», ни «Даму с камелиями», ни «Пиковую даму» увидеть Вахтангову было не суждено... Но не только о спектаклях речь... О большем... О новом театре, преображенном приходом Режиссера.

Велик соблазн назвать Мейерхольда сверхрежиссером, режиссером для режиссеров, опять вспомнить дневник Вахтангова, в котором: «Мейерхольд дал корни театрам будущего. Будущее и воздаст ему», [2, 334] наречь его Саваофом...

Если бы, если бы не ...

И тут необходимо пояснить, почему обращается особое внимание на слова Вахтангова: «мне больно, что этого никто не знает...» Конечно, имеется ввиду Курбас: выражение «больно, что этого никто не знает» – аллюзия, обращенная к его судьбе. Знают, конечно, знают, что Курбас – гений театра. Но покамест – избранные...

Посмертная слава редко догоняет театральных творцов – это аксиома для старого театра (до «Рождества Христова»), в новом же театре возможна реанимация, апробация, реинкарнация или, говоря языком наших предков, «второе пришествие». Так на наших глазах «воскресают» уничтоженные было театральные миры Мейерхольда, Курбаса, Ахметели, усваивается и становится неотъемлемым составляющим современного театра – наследие Антонена Арто. И вот среди этих великих имен хочется выделить два, полагая, что в них новый театр воплотился с наибольшей силой.

Мейерхольд как-то сказал, вернее, написал о своем искусстве: «Прежде всего Я, мое своеобразное отношение к миру. И все, что я беру материалом для моего искусства, является соответствующим неправде действительности, а правде моего художественного каприза...» [3, 11]. Это сказано величайшим режиссером интровертом.

А вот слова Курбаса, в которых *сredo* его Молодого театра – «Одійти від життя, піднятися над ним, зробити з життя свого мистецтво, а з мистецтва – релігію» [4, 61]. Это сказано величайшим режиссером-экстравертом. «Актерский орден» в котором каждый посвященный – «умный арлекин», владеющий методом «образного перетворения» – это реальность театра театров, имя которому «Березиль».

Никто из режиссеров не пошел дальше Курбаса в познании поэтической природы театра — об этом мне, молодому, начинающему режиссеру, сказал Н.П. Акимов в 1963 году в Киеве, во время гастролей театра Комедии (молодоты Николая Павловича прошла в Харькове, где он видел спектакли А.С. Курбаса). Трудно заподозрить ироничного Н.П.Акимова в склонности к апокрифам: назвав Курбаса поэтом сцены, он сказал, что ему нет равных, включая Мейерхольда. Для меня же эти оба имени стали особенно близкими еще в студенческие годы — период учебы в Харьковском театральном институте. В 1961 году наш четвёртый режиссёрский организовал «созерцательную практику» у лучших режиссёров Москвы и Питера. Адольф Шапиро поехал к Акимову, Серёжа Ефремов — к Образцову, я — к Плучеку. Для меня практика эта блистательно завершилась организацией первого мейерхольдовского вечера, затеянного студентами Университета во главе с Сашей Шерелем [5]. Вечер был замечательный, остался в памяти на всю жизнь. О нём теперь пишем воспоминания. У четвёртой главы «Загадок Турандот», так называется мемория, над которой работаю, подзаголовок — «Бинарный 1961». На самом деле первым бинарным можно считать 1991 год, а бинарность 1961-го — это два вечера, в марте — Мейерхольда, в ноябре — Курбаса [6].

Окрылённый успехом вечера в МГУ, я, вернувшись в Харьков, стал зондировать почву для первого публичного разговора об Александре Степановиче Курбасе. Мне казалось, что всё вокруг «за». Легенда «Березиля» никогда не умирала в Украине, а в Харькове на каждом шагу сквозь шум и грохот второй, индустриальной столицы Украины кто-то упрямо шептал: «Я выбираю Березиль». Вдову Курбаса — Валентину Николаевну Чистякову можно было увидеть на сцене в легендарных ролях. Иногда из Киева приезжал сам Вадим Георгиевич Меллер, любимый художник, соратник. В спектаклях Харьковского театра имени Т.Г. Шевченко выходили на сцену блестящие, невероятные курбасовские актёры — Антонович, Сердюк, Федорцева, Радчук, Бабиивна, Кононенко, Смерека, Криницкая, Бондаренко, Покотило...

В Харьковском театральном институте тоже были педагоги-курбасовцы: ректор Д.И. Власюк, Р.А. Черкашин, С.Ф. Ходкевич, Т.К. Ольховский. Вот по Сумской улице идёт живая легенда — Иван Александрович Марьяненко. Все обращаются ему вслед. Все! Последний из корифеев украинской сцены и единственный сподвижник, работавший как рядовой актёр в театре Курбаса. Вот Жаткинский въезд, общежитие «Березиля», здесь Курбас жил с Валентиной Николаевной Чистяковой и своей мамой, Вандой Адольфовной. Здесь он обдумывал свои репетиции, читал. Спал, говорят, не больше трёх часов в сутки... Я жил на Дегтярной, недалеко от городского кладбища. Когда прихожу на могилы родных, останавливаюсь возле скромной

могилы Ванды Адольфовны. Её могила такая же, как десятки других. Её сын никогда не видел этой могилы, и сам не нашёл упокоения по-человечески. Мы, молодые, были заряжены этой почти подпольной любовью к настоящему театру, к его гениальному основателю, человеку, бывшему началом всех начал...

Первый разговор по поводу будущего вечера, — я так его боялся, боялся отказа, боялся, что «ещё не время»... — с ректором института Д.И. Власюком оказался неожиданно и лёгким и безоговорочно определённым. Дмитрий Ильич расспрашивал меня подробно о мейерхольдовском вечере и на моё робкое «вот бы и нам» перебил: «Нужно делать и нам вечер Курбаса, а не ждать его 75-летия». У меня-то был план попросить его разрешения на подготовку юбилейного вечера на следующий год. Наш разговор состоялся в первых числах сентября, а уже 12 ноября в 15 часов зрительный зал был битком набит студентами, преподавателями, актёрами театров, пожилыми людьми, и совсем юными. Был весь цвет харьковского театра — Д.И. Антонович, В.Н. Чистякова, Р.А. Черкашин, И.А. Марьяненко, многие другие. Сразу стало ясно, что этот вечер должен быть построен по простому и почти библейскому принципу: «В начале было слово». Слово правды и слова благодарности. У нас не было кино- и фотоматериалов. Вечер оказался посвящен именно памяти. Люди, молчавшие 30 лет, хранившие в себе невысказанные обиды, чувство страшной несправедливости, получили возможность говорить, вспоминать, называть вещи своими именами. И хотя для подстраховки на пригласительном билете были указаны почётные звания гостей, сталинские премии, по сути все были равны. Каждый, кто работал с Курбасом, кому было что рассказать, мог выйти на сцену. Специально на огромном холсте был нарисован портрет Курбаса, который ночью, после окончания вечера студенты, в числе которых был и я, пронесли через весь город и подарили Валентине Николаевне Чистяковой. Теперь я понимаю, что этот юбилейный вечер был очень опасной затеей. В Харькове оттепель ощущалась гораздо слабее, чем в Москве; чувствовалась зависимость от чиновников — и московских, и киевских. Сильно рисковал наш ректор Дмитрий Ильич Власюк. Ведь на следующее утро он мог проснуться пенсионером, лишённым всех почестей и регалий...

Готовясь к вечеру, мы пытались собрать как можно больше людей знающих и могущих рассказать о Курбасе. Я связывался с курбасовцами не только в Харькове, это было достаточно просто, все откликались с радостью, но и в других городах — с Крушель-ницким и Петровой, с Борисом Тягно, — главным режиссёром Львовского театра им. М. Заньковецкой, с Василием Василько, но это уже история...

Нынче по крупницам возрождается путь Леся Курбаса, его опыт, история его театров, уникальная театральная агломерация — МОБ,

виходять книги, посвященні життю і творчості новатора сцени, но як багато потрібно ще зробити, щоб гений Курбаса знали всі, щоб прочитали «Театральне письмо», де пророчески сказано: «Реалізм, – навіть не доведений до кінця, ця найбільш протимистецька поява наших днів, всевладно запанував у театрі і паралізує всякий його творчий відрух» [7, 39]. В заключенні ще одна цитата із виступлення Александра Степановича на так називаній диспуті в 1929 році (краще б його назвали черговим радянським шабашем). Вот что говорил Лесь Курбас своим мучителям: – «Товариші, що маєте революційне минуле і зараз боретесь за революцію, дозволять же мені бути революціонером, – це моє право страждати, це моє право бути нерозумілим, це моє право приймати удари, моє право боротися уперто на своєму фронті так, як я своїм мозком розумію, чесно і послідовно. Дозвольте мені це робити, дозволять 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. Мертвяки, – до них слова, – дозволять мені, живому, жити...» [6, 11].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Вахтангов Е.Б. Из дневника // Евгений Вахтангов: [Сб. Сост. Ред. Авт. Коммент. Л.Д. Вендеровская, Г.П. Кантерева: худож. В.Н. Михайлов]. – М.: ВТО, 1984. – С. 334-335.
2. Там же. С. 334.
3. Мейерхольд В.Э. Искусство режиссера // Статьи, письма, речи, беседы. Ч.2. – М.: Искусство. – 1968. – С. 154.
4. Курбас Л. Незалежне сузір'я при «Молодому театрі» у Києві // «Молодий театр». – К.: Мистецтво, 1991. – С. 61.
5. Вечер, посвященный В.Э. Мейерхольду, состоялся 27 марта 1962 г. В МГУ им. М.В. Ломоносова.
6. Вечер, посвященный Л.С. Курбасу, состоялся 12 ноября 1961 г. в Харьковском театральном институте.
7. Курбас Л. Театральный лист // «Молодий театр»: Генеза, завдання, шляхи. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 39.
8. З виступу на диспуті 1929 р. // Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини. – К.: Дніпро, 1988. – С. 314.

НАШІ АВТОРИ

Алфьорова Зоя Іванівна – кандидат історичних наук, доцент кафедри мистецтвознавства, літературознавства і мовознавства Харківської державної академії культури.

Ваврик Євген Петрович – заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри музикознавства, методики музичного виховання та акторської майстерності інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

Гофланд Джон – професор, декан театрального відділення, викладач сценографії та керівник театральної програми університету Гонзага, м. Спокан, штату Вашингтон, США.

Захаревич Михайло Васильович – народний артист України, генеральний директор Національного академічного драматичного театру ім. І.Франка.

Корнієнко Неллі Миколаївна – доктор мистецтвознавства, академік Академії мистецтв України, директор Державного центру театральних досліджень ім. Л. Курбаса, науковий співробітник інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України.

Кравчук Петро Іванович – кандидат мистецтвознавства, професор, доцент, перший проректор Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого.

Крипчук Микола Володимирович – викладач Луганського державного інституту культури і мистецтв.

Ороновська Лариса Дмитрівна – асистент кафедри музикознавства, методики музичного виховання та акторської майстерності інституту мистецтв Тернопільського Національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат педагогічних наук.

Ревуцький Валеріан Дмитрович – почесний член Академії мистецтв України, дійсний член Наукового товариства ім. Т. Шевченка в США, Української вільної академії наук у США і в Канаді, член Канадської асоціації славістів.

Русабров Євген Теодорович – завідувач кафедри майстерності актора та режисера театру анімації Харківського державного університету мистецтв ім. І. Котляревського.

Смоляк Олег Степанович – доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музикознавства, методики музичного виховання та акторської майстерності Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

Степанова Анна Анатоліївна – доцент кафедри театрознавства Російської академії театрального мистецтва (ГІТІС).

Танюк Лесь Степанович – заступник голови комітету Верховної Ради з питань культури і духовності, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри режисури Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого.

Хім'як В'ячеслав Антонович – народний артист України, професор кафедри музикознавства, методики музичного виховання та акторської майстерності Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

Чепалов Олександр Іванович – кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри історії та теорії культури національної музичної академії України ім. П. Чайковського, доцент Харківської державної академії культури.

Шейко Микола Михайлович – заслужений діяч мистецтв Російської Федерації, режисер та завідувач літературної частини Московського художнього академічного театру ім. А. Чехова.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І

Статті

Танюк Л.С.

Талан і талант Леся Курбаса..... 5

Смоляк О.С.

Великодня обрядовість рідного села Леся Курбаса
(с. Старий Скалат Підволочиського району
Тернопільської області) 28

Ваврик Є.П.

Леся Курбас у «Тернопільських театральних вечорах»..... 35

Ороновська Л.Д.

«Наталка Полтавка» на сцені «Тернопільських
театральних вечорів» у постановці Леся Курбаса 37

Корнієнко Н.М.

До проблеми синергії в театрі Леся Курбаса 42

Чепалов О.І.

Друге пришествя Леся Курбаса 48

Алфьорова З. І.

«Візуальне поле» театру Леся Курбаса 53

Захаревич М.В.

Леся Курбас та Гнат Юра. Фронт мистецтва і фронт влади..... 56

Русабров Е.Т.

Леся Курбас и Лев Выготский: пересекающиеся параллели..... 62

Степанова А. А.

Наследие Леся Курбаса и проблема режиссерской
школы в национальных театрах Российской Федерации 80

Гофланд Джон

Les Kurbas Influence in Current, Mainstream
American Theatre (Вплив Леся Курбаса на традиційний американський театр
сьогодення)..... 87

<i>Хім'як В.А</i> Відзеркалення Курбасівських театральних традицій у виставах Тернопільського академічного обласного театру ім. Т. Г. Шевченка (1980-2005)	92
---	----

<i>Кравчук П.І.</i> Педагогічні засоби О.С. Курбаса при вихованні театрального колективу	98
--	----

<i>Крипчук М.В.</i> Леся Курбас як один з фундаторів режисури масових театралізованих видовищ України (до проблеми виховання майбутніх режисерів масових свят)	108
---	-----

РОЗДІЛ II

Спогади

<i>Ревуцький В.Д.</i> Про зустріч з Лесем Курбасом	110
---	-----

<i>Шейко Н.М.</i> Под знаком Леся Курбаса	110
--	-----

~~Статтями~~

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

2). Рецензери газету української, 2006.

«Леся Курбас – Людина театру»

Матеріали міжнародної наукової конференції
26-27 березня 2007 рік

КС: Курбас Леся

Рецензери газету української
2006

Під загальною редакцією:
С.І. Гордєєва, І.В. Зборовця

Кол. наук.

Харків

2007

Березень (квітень)

Редактори:

Л.Ф. Горбовська,

Т.Д. Булах,

Ю.М. Гирка

Комп'ютерна верстка
С.В. Яшиш

План 2007

Підписано до друку 06.04.2007 р. Формат 60x84/16

Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк ризограф.

Ум.-друк. арк. 5,98. Обл.-вид. акр. 6,76. Тираж 100. Зам. № 2

ХДАК, 61003, Харків-3, Бурсацький спуск, 4

Надруковано в лаб. множ. техніки ХДАК