

Міністерство культури України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Інститут мистецтв

МАТЕРІАЛИ
СТУДЕНТСЬКОЇ НАУКОВО-ТВОРЧОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

Творча спадщина Леся Курбаса
в контексті суспільно-політичного
і культурного життя

5 квітня 2012 р.

Київ

Творча спадщина Леся Курбаса в контексті суспільно-політичного і культурного життя: Зб. матеріалів студентської науково-творчої конференції, Київ, 5 квітня 2012 р. – К.: НАКККіМ, 2012. – 64 с.

Збірник містить матеріали студентської науково-творчої конференції «Творча спадщина Леся Курбаса в контексті суспільно-політичного і культурного життя», проведеної Національною академією керівних кадрів культури і мистецтв 5 квітня 2012 р. До збірника увійшли тези доповідей учасників конференції.

Редакційна колегія:

Чернець В. Г. – ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор філософії, професор, Заслужений працівник освіти України, Лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки, академік Академії наук вищої освіти України, член Національної спілки журналістів України (*голова редколегії*); **Демещенко В.В.** – директор Інституту мистецтв НАКККіМ, кандидат історичних наук, доцент (*заст. голови редколегії*); **Кузнєцова І. В.** – вчений секретар НАКККіМ, кандидат філософських наук, доктор філософії (Ph.D.); **Брайченко Т.Ф.** – заступник директора Інституту мистецтв з виховної роботи НАКККіМ, заступник завідувача кафедри режисури театралізованих видовищ і свят НАКККіМ, кандидат педагогічних наук, професор; **Погребняк Г.П.** – заступник директора Інституту мистецтв з наукової роботи НАКККіМ, професор кафедри режисури театралізованих видовищ і свят НАКККіМ, кандидат мистецтвознавства, доцент (*відповідальна за випуск*); **Сорока І.І.** – доцент кафедри режисури театралізованих видовищ і свят НАКККіМ.

Редактор

Шульга О. В.

Комп'ютерна верстка

Супруненко С. І.

Автори тез відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність поданого матеріалу їм особисто, за правильне цитування джерел та посилання на них. Думки авторів можуть не збігатись із позицією редколегії.

© НАКККіМ, 2012

© Автори, 2012

*Шлемко О. Д.,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри режисури
театралізованих видовищ і свят НАКККіМ,
Заслужена артистка України*

ЛЕСЬ КУРБАС: СТАНОВЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

У мистецькій біографії Леся Курбаса залишаються «білі плями», які досі не заповнені достовірною інформацією. Насамперед, це стосується мало дослідженого, однак надзвичайно важливого для розуміння мистецького феномену Л. Курбаса, періоду його творчого становлення протягом 1907–1912 рр. Без з'ясування початків творчої діяльності Л. Курбаса важко буде створити цілісний портрет митця, зрозуміти феномен потужного вибуху його режисерського таланту.

Після закінчення Л. Курбасом у 1907 р. Тернопільської гімназії постало питання щодо його дальшого навчання. Мабуть, тоді ж у Л. Курбаса зароджується план вступу до Віденського університету, щоб, використовуючи час свого перебування в австрійській столиці, відвідувати драматичну школу і так здобути фахову театральну освіту. Тож 1907 р. Л. Курбас вступає на філософський факультет Віденського університету. Загалом ми повинні розглядати можливість навчання Л. Курбаса у драматичній школі чи її відвідування не лише під час студій у Віденському університеті у 1907–1908 навчальному році, а й після того, як його було позбавлено права відвідувати лекції у Львівському університеті у зв'язку з участю у несанкціонованому студентському вічі 1 липня 1910 р. Про те, що Л. Курбас неодноразово бував у Відні в 1911 р., свідчив, зокрема, у 1962 р. професор математики Львівського університету Микола Чайківський [2, с. 85].

У Відні студент Л. Курбас міг захоплюватися мистецтвом славетного актора Й. Кайнца, мав можливість відвідувати Бургтеатр, Німецький народний театр, оперні театри, інші віденські театри, ознайомлюватися з мистецтвом заїжджих театральних труп, які гастролювали на той час у Відні, бачити постановки М. Рейнгардта. Ознайомлення з різноманітними театральними школами, безперечно, сприяло переосмисленню практики сценічного мистецтва, яку він спостерігав у Галичині, формуванню його

як творчої особистості, збагаченню естетичних смаків, заклало підґрунтя його режисерських пошуків.

На жаль, у Віденському університеті Лесеві Курбасу вдалося провчитись за першим заходом лише один начальний рік. У зв'язку зі смертю 10.09.1908 р. його батька – визначного українського актора Степана Яновича (Курбаса), Лесь змушений був перевестися на навчання до Львівського університету, бо у матеріальному плані для родини це було не так обтяжливо.

Під час навчання у Львівському університеті Л. Курбас починає працювати з 1909 р. актором в аматорському театрі спортивного товариства «Сокіл», де зіграв ролі Каміла у фарсі А. Коцебу «Псотник» і Арсена у драмі Б. Грінченка «Арсен Яворенко», доставши у пресі позитивні відгуки про свою гру. Л. Курбас бере активну участь у діяльності заснованого у листопаді 1909 р. Українського студентського союзу (член правління, бібліотекар).

Після утворення 1909 р. при Українському студентському союзі «Драматичної комісії» Л. Курбас стає режисером студентського театру. Саме у студентському театрі відбувся режисерський дебют Л. Курбаса, який поставив п'єси «Євреї» Є. Чирикова (листопад 1909 р.), «Ніч під Івана Купала» М. Старицького (17.04.1910 р.), «Вогні Іванової ночі» Г. Зудермана (12.12.1910 р.), виступивши у цих виставах також як актор: виконав у першій з них роль Нахмана, у другій – Василя, а у третій – Гафке.

Зіграні ролі в аматорському театрі Товариства «Сокіл» і здійснені постановки у студентському театрі – це результат копіткої роботи над собою під час навчання у Віденському, а потім Львівському університетах, відвідування драматичної школи та різноманітних театрів у Відні, студювання спеціальної літератури з проблем театру й драми.

Нам вдалося виявити, що у створеному з участю Л. Курбаса на початку 1911 р. Українському народному театрі ім. Івана Тобілевича у Станіславові він поставив “Наталку Полтавку” І. Котляревського (прем'єра – 12.02.1911 р.) і «Невольника» М. Кропивницького (прем'єра – 6.04.1911 р.).

Особливе місце у творчому житті Л. Курбаса посідає праця в Гуцульському театрі, створеному Г. Хоткевичем 1910 р. у Галичині, у гуцульському селі Красноїллі. Для з'ясування часових меж перебування Л. Курбаса в Гуцульському театрі доведеться звернутися до протоколу допиту митця 17.01.1934 р., під час якого він заявив: «Закінчив універ-

ситет 1911 року. Був призваний на військову службу. Був звільнений за кілька місяців через хворобу. 1911 року вступив до Гуцульського театру в Галичині. Працював у цьому театрі до квітня 1912 року» [3, с. 4]. Власне, це і є правдива відповідь Л. Курбаса дослідникам його творчості, оскільки вводити в оману слідство щодо цієї дати творчої біографії не було жодного сенсу. Кількамісячна служба в австрійській армії мала бути десь до пізньої осені 1911 р. До Гуцульського театру Л. Курбас повернувся на поклик Г. Хоткевича, ймовірно, наприкінці 1911 р. У цьому театрі Л. Курбас виконував функції актора, режисера, передовика (організатора глядача).

Важливу інформацію щодо виконання Л. Курбасом ролі Антося Ревізорчука у виставі «Верховинці» Ю. Коженювського під час гастролей Гуцульського театру в Тернополі, котрі, як з'ясовано, відбулися 23 травня 1911 р., повідомив у своїх «Споминах» видатний український актор Йосип Гірняк [1, с. 17]. Л. Курбас виконував у цьому театрі також роль священника у виставі «Довбуш» Г. Хоткевича.

Режисерська праця Л. Курбаса в Гуцульському театрі полягала здебільшого у підтриманні цілісності вистав, введені на ролі окремих акторів, дотриманні творчої дисципліни. Постановка п'єси Г. Хоткевича «Практикований жовнір» так і залишилася нездійсненим задумом Л. Курбаса.

Поза увагою Л. Курбаса не могли залишитись такі принципи режисерської роботи Г. Хоткевича в Гуцульському театрі, як поєднання традиції і новаторства, створення акторського ансамблю, дотримання жорсткої виконавської дисципліни, індивідуальна робота з гуцульськими акторами, прискіпливе опрацювання масових сцен. Досвід роботи Л. Курбаса в Гуцульському театрі загартував його як митця, занурив у стихію міфопоетичного світосприйняття гуцулів та їхньої фольклорної спадщини, сприяв формуванню образного мислення.

Відмову Й. Стадника прийняти Л. Курбаса в Руський народний театр Товариства «Руська бесіда» останній сприйняв як серйозну образу і, власне, з цією подією у житті Л. Курбаса пов'язана його перша спроба накласти на себе руки. Загалом 1911 рік був для 24-річного Л. Курбаса досить важким, сповненим роздумів над сенсом життя і ледь не став для нього останнім.

1912 рік був наповнений виснажливою працею в Гуцульському театрі, очікуванням поїздки з цим театром до Російської імперії та початком роботи в Руському народному театрі Товариства «Руська бесіда». На

жаль, восени 1913 р., під час роботи в Руському народному театрі Л. Курбас знову спробував накласти на себе руки, вистреливши собі в серце. Цього разу причиною спроби самогубства стала знаменита артистка цього театру і його чарівна партнерка у виставах Катерина Рубчакова.

Отже, в результаті дослідження вперше запропоновано нову версію часових меж перебування Л. Курбаса в Гуцульському театрі, з'ясовано функціональні обов'язки митця, до його акторської скарбниці додано нові ролі, виявлено постановки двох вистав на сцені Українського народного театру ім. Івана Тобілевича у Станіславові, уточнено деякі факти його творчої біографії, залучено нові джерельні матеріали. Тож «білі плями», що покривали цей важливий період його життя, істотно зменшились.

Література

1. Гірняк Й. Спомини / Й. Гірняк; упоряд. Б. Бойчук. – Нью-Йорк, 1982. – 487 с.
2. Медведик П. Курбасові весняні вечори. До 100-річчя від дня народження О. С. Курбаса / П. Медведик // Жовтень. – 1987. – № 5.
3. Справа № 3168 / Публікація М. Лабінського та М. Шудрі // Український театр. – 1991. – № 3.

Кратко Ю.В.,
старший викладач кафедри режисури
театралізованих видовищ і свят НАКККіМ

ЛЕСЬ КУРБАС: ВІДЕНСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ

У 1907 р. Курбас з великою радістю поїхав навчатися до Віденського університету, щоб далеко від пильного материнського погляду віддатися своєму творчому потягу.

У той час у Відні існувало кілька українських товариств («Січ», «Родина», «Поступ» тощо), в які входили студенти, робітники, інтелігенція – вихідці з Галичини. Часом ці товариства влаштовували урочисті вечори, давали аматорські вистави. Безсумнівно, Курбас мав з ними зв'язки. Його присутність на вечорі пам'яті Т. Шевченка в 1911 р., не була випадковою – його запросили виступити з читанням поеми «Кавказ».

Студентські справи не обтяжували Л. Курбаса: на філософських факультетах в австрійських університетах тоді не було ні примусового

відвідування лекцій, ні іспитів. Л. Курбас багато читає, але головним університетом стають для нього саме віденські театри й уроки в драматичній школі. В анкеті 1925 р. на запитання: «Де готувався до професії?», він відповів, що «у Відні, драматична школа».

Австрія здавна була країною музики і драматичного мистецтва. Віденська драматична школа на чолі з Артуром Шніцлером вдихнула на межі ХІХ–ХХ ст. нове життя в європейську драматургію.

Артур Шніцлер – найбільш відомий представник віденського імпресіонізму. Проза і особливо драматургія Шніцлера здобули широку популярність, були протягом ХХ ст. багаторазово екранізовані, перероблені для сучасної сцени. Він написав більше 15 п'єс, серед яких «Юний Медард», «Далека країна», «Професор Бернхарді», «Комедія слів». Постановки Шніцлера належать, зокрема, Т. Стоппарду, В. Швабу. У Росії п'єси Шніцлера ставили В. Мейєрхольд і О. Таїров.

Видатним поетом і драматургом, працюючи в Віденській драматичній школі, був Гуго фон Гофмансталь. За короткий час Гофмансталь познайомився і заприятелював із такими відомими літераторами, як Г. Бар, котрий назвав юного Гофмансталя класиком, А. Шніцлером, С. Георге, Г. Гауптманом, М. Метерлінком та ін. Гофмансталь є автором ліричних віршів і драм, новел і оперних лібрето, теоретичних статей і критичних етюдів. У першу чергу, він, звичайно, – поет. Лірика Гофмансталя вибудована на органічному сплаві імпресіонізму та символізму.

У 1917 р. був започаткований Зальцбурзький фестиваль, який перетворився на щорічну демонстрацію досягнень драматичного та музичного мистецтв. Засновником фестивалю був Макс Рейнхардт – німецький театральний та кінорежисер, який перетворив Відень на центр навчання театральному мистецтву.

Серед німецьких театрів найбільш цікавий для Курбаса був Бургтеатр – придворний театр у віденському Хофбурзі, заснований 1741 р. за указом імператриці Марії Терезії. Протягом ХVІІІ–ХІХ ст. був одним із найбільш престижних театрів німецькомовного світу. Тут були дані прем'єри моцартівських опер «Викрадення із Сералю» (1782), «Одруження Фігаро» (1786) і «Так чинять усі» (1790). У жовтні 1888 р. театр був переведений у нову будівлю на Рінгштрассе.

Перший актор Бургтеатру Йозеф Кайнц, великий художник німецької та австрійської сцени, зберігаючи не тільки моложавість зовнішності, але і запал душі, грав Гамлета, Марка Антонія у виставі «Юлій

Цезар» Шекспіра, Торквато Тассо в однойменній трагедії Гете. У Й. Кайнца – тендітного, нервового, рухомого – проглядався тип трагіка нового часу, він поглиблював психологічну наповненість ролі, надаючи їй несподіваних фарб, сучасності звучання. Тож Курбас неодноразово розповідав про Кайнца своїм учням, а дві п'єси з його репертуару – «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера та «Юність» М. Гальб – режисер поставив у Молодому театрі. Тема самотності артиста, близька Кайнцу, знайшла деякий відгомін в акторських роботах Курбаса.

Щасливий час віденського життя обірвався драматично: у віці сорока шести років помер у Старому Скалаті батько Курбаса. У жовтні юнак попрощався з Віднем і переїхався навчатися на третій курс Львівського університету. Судячи з переліку курсів, які збирався слухати Курбас, його цікавили українська та німецька філологія, спецкурс «Пісні Нібелунгів», польська поезія. Курбас вже не приховує свого інтересу до театру.

Література

1. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. – Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1989. – 1026 с.
2. Надія Соколенко. Лесь Курбас знаний і забутий / Надія Соколенко // Дніпро. – 2012. – № 2. – с. 118-122.

*Черкасова О. Д.,
студентка Інституту мистецтв НАКККиМ
науковий керівник: Демиденко А.П.,
професор НАКККиМ*

ЛЕСЬ КУРБАС – РЕФОРМАТОР ТЕАТРУ

Те, що зробив Лесь Курбас для оновлення українського театру протягом 15 років, в інших культурах робили митці кількох поколінь поспіль. Для такої титанічної праці мало бути міцне підґрунтя. Можливо, ним були середовище та освіта. Олександр Зенон Курбас народився 25 лютого 1887 р. у м. Самборі в акторській родині Ванди та Степана Яновичів і ріс за кулісами театру, вивчивши змалечку весь його репертуар. Уже в дошкільні роки він намагався з іншими акторськими дітьми створити свій, дитячий театр, де все буде «інакше, не так, як звикли всі». Лесь був дев'ятирічним гімназистом, коли в журналі «Літературно-науковий вісник»

було надруковано його художній твір під назвою «У гарячці». Вже в ранній юності він добре володів польською, німецькою, російською, англійською та норвезькою мовами, багато творів читав в оригіналі.

1912 р. Лесь Курбас співпрацював з Гнатом Хоткевичем у гуцульському театрі «Верховина», але його мобілізували на війну. Опинившись у Тернополі, він організовує «Тернопільські театральні вечори». Там він здійснив близько 30 постановок, серед яких «Наталка Полтавка», «Сватання на Гончарівці», «Назар Стодоля», «Суєта», «Макбет». Він навчав молодих акторів рухові, дикції, грі, театральній культурі. Отримавши запрошення від Миколи Садовського, переїжджає до Києва. Саме тут Курбас робить перший крок до омріяного нового театру. Організувавши Молодий театр (1917–1919), митець європеїзував український театр, що доти був виключно національно-етнографічним, побутовим театром, затиснутим у лабеті імперських заборон і утисків. Він організовує молодіжну студію, займається режисурою, а восени 1917 р. у приміщенні театру Бергоньє (тепер – театр ім. Л.Українки) свій перший сезон відкрив Молодий театр. Ставили «Чорну Пантеру і Білого Ведмедя» В.Винниченка, «Вечір етюдів» О.Олеся, «Едіпа-царя» Софокла у перекладі І.Франка. Критика схвально сприймала кожен нову роботу театру. Другим кроком до утвердження мистецтва майбутнього була поява театру «Березіль» (1922–1933 рр., з 1935 – Харківський театр ім. Т.Шевченка). Лесь Курбас створив експериментальний театр українського модернізму, вивівши його на лінію передових мистецьких шукань Заходу. Театр завоював глядача століттями русифікованого Харкова.

Третім кроком до реформи театру була вдала спроба розвинути «українську волю до форми», коли національні традиції органічно поєдналися з новими формами і були втілені засобами лірики, патетики і сатири. Яскраво виявилось це у виставах другого періоду «Березоля» – «Народний Малахай», «Мина Мазайло», «Диктатура» і «Маклена Граца». Курбас був одночасно і творцем, і сином українського відродження, яке історики називають «розстріляним відродженням».

Будучи в'язнем Соловецького концтабору, він здійснив у 1936–1937 рр. постановки трьох п'єс, останньою була «Учень диявола» Б. Шоу. 3 листопада 1937 р. генія українського театру розстріляли.

Курбас увійшов в історію світового театру як реформатор і сміливий експериментатор, який запроваджував нові ідеї та форми західно-європейської театральної культури.

Література

1. Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи / упоряд., авт. вступ. ст. М.Г. Лабінський. – К.: Мистецтво, 1991. – 320 с.
2. Надія Соколенко. Лесь Курбас знаний і забутий / Надія Соколенко // Дніпро. – 2012. – № 2. – С. 118-122.

Матушенко В. Б.,
кандидат культурології, доцент кафедри режисури
театралізованих видовищ і свят НАКККіМ,
Заслужений працівник культури України

ЛЕСЬ КУРБАС І ТЕАТР «БЕРЕЗІЛЬ»

«Березіль» – український театр-студія, заснований Курбасом у 1922 р. у Києві. У 1926 р. театр переїхав до Харкова, зайнявши приміщення, яке до цього належало театру імені І.Франка під керівництвом Гната Юри (нині – будівля Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка). Зараз назву «Березіль» носить мала сцена Харківського академічного українського драматичного театру імені Т.Г.Шевченка.

Назва театру походить від назви першого весняного місяця – березня. Датою заснування театру прийнято вважати 31 березня 1922 р. Першу виставу «Березілю» було представлено 7 листопада того ж року. Вона називалася «Жовтень» і була створена за текстом творчого постановочного колективу. Як державний театр працював протягом 1922–1926 р. у Києві, а 1926–1933 – у Харкові. Період становлення театру у Києві вважають «політичним» періодом, а харківський період – філософським.

Театр заснований Лесем Курбасом як Мистецьке об'єднання (МОБ) на базі однієї з груп колективу «Молодого театру», що почав свої виступи в частинах Червоної Армії. У час розквіту театр «Березіль» налічував шість акторських студій (три – у Києві та по одній у Білій Церкві, Умані та Одесі); близько 400 акторів і співробітників; режисерську лабораторію (режлаб); музей театру (нині – Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України у Києві); десять комітетів, у тому числі й так званий «психологічно-технічний» комітет, який застосовував методи прикладної психології для розробки нових методів навчання акторів та режисерів.

Кожна майстерня, крім постійного репертуару, мала своє особливе завдання і займалася пошуковою роботою в різних галузях театрального мистецтва. У театрі діяв мюзик-хол (спектаклі «Шпана», «Алло на хвилі 477», «Чотири Чемберлени»), агітпроп. Було підготовлено серію «Костюмовані історії» (спектаклі «Жакерія», «Сава Чалий», «Король бавиться», «Змова Фієско»). Театр також видавав журнал «Барикади театру». «Березіль» був сміливим і міцним експериментальним колективом, у якому променіли молоді таланти – Амвросій Бучма, Мар'ян Крушельницький, Наталія Ужвій, Йосип Гірняк, Валентина Чистякова, Олександр Сердюк, Данило Антонович, Іван Мар'яненко, Федір Радчук та інші.

Художнє керівництво «Березолі» декларувало свою творчу програму, проголосило боротьбу проти теорії «мистецтва для мистецтва», розважальності, рутини й штампу в театрі. «Березіль» зосередив творчі зусилля на пошуку нових сценічних засобів. На відміну від «реалістичного» театру (ідеї якого сповідував Гнат Юра), Курбас еволюціонує у бік авангардизму, експресіоністичності, конструктивізму та необарокового символізму. Він робить наголос на використанні простих декорацій, на ощадливості в коштах, ерудиції акторів та поміркованій прозорій мізансцені, до якої долучає фотографію, кіно та музику. Режисер уникає вторинності і не бажає звертатися до російських переспівів західної культури.

У квітні-травні 1926 р. Всеукраїнська театральна нарада ухвалила рішення про перейменування київського театру «Березіль» у Центральний український театр Республіки і переведення його до Харкова.

4 травня 1926 р. у Київському театрі ім. В.І.Леніна відбулися урочисті проводи «березільців». Колектив «Березолі» об'єднав кращі сили з усіх майстерень. 16 жовтня 1926 р. розпочався перший харківський сезон. Прем'єрна вистава за п'єсою Ф.Кроммелінка «Золоте черево» була представлена у приміщенні на вулиці Карла Лібкнехта (нині – вулиця Сумська) – там, де раніше працював театр імені І.Франка під керівництвом Г.Юри.

У харківському «Березолі» засяяла яскрава тріада митців – Л.Курбас, художник В.Меллер, драматург М.Куліш. У Харкові, після знайомства з М.Кулішем, Курбас остаточно піддає сумніву свої естетичні концепції. 1926–1936 р. «Березіль» переживає новий період так званого національного синтезу з необароковою домінантою. Яскравими прикладами такого нового спрямування були дві вистави за творами

Куліша – «Народний Малахій» (1928) та «Мина Мазайло» (1929), які стали причиною для всеукраїнської літературної дискусії. 28-29 березня та 15-16 квітня 1927 р. пройшов 1-й Всеукраїнський театральний диспут, засідання якого починалися о 8 годині ранку, а закінчувались о 2 годині ночі. Головними суперниками були Гнат Юра з театру ім. І.Франка та Лесь Курбас з «Березолу», які відстоювали відповідно перший курс на реалістичну психологічну драму, а другий – авангардистське розуміння театру.

Курбасівський напрям на «негайну реформу людини», тобто фактично перехід від гімну масам, колективізму до возвеличення індивідуалізму, став початком нападів з боку влади на Курбаса особисто та театр загалом. Театр був звинувачений у недоступності масам, а сам режисер – у антидемократичній позиції, буржуазному націоналізмі та контрреволюційності. «Патетичну сонату» за Кулішем заборонили ставити. Прем'єра ще однієї вистави за твором Куліша «Маклена Граса» відбулася у вересні 1933 р. під наглядом чекістів, а згодом була заборонена.

У 1950-х рр. «у практиці творчої роботи «Березолу» з самого початку виявлялась неподоланість буржуазних елементів в ідейно-творчих позиціях керівника «Березолу» Л.Курбаса. Це проявлялось в недооцінці як прогресивних надбань дожовтневого українського реалістичного театру, так і багатющої скарбниці досягнень російського театру та драматургії, в естетських та формалістичних виявах. Керівництво «Березолу» захоплювалось умовністю сценічних засобів виразності, переоцінювало значення руху, зовнішньої динаміки, застосовувало безпредметні конструкції в оформленні вистав. Драматургічний текст іноді розглядався не як основа, а лише як «матеріал» для вистави і зазнавав свавільних змін та додатків. Суперечливість у розумінні завдань театру і плутанина в творчому методі призвели до того, що в «Березолі» поряд з кращими новаторськими виставами («Джیمмі Хіггінс», «Гайдамаки», «Жакерія», «Комуна в степах», «Напередодні», «Бронепоезд 14-69», «Плацдарм», «Хазяїн») були й формалістичні («Газ», «Машиноборці», «Золоте черво»), ідейно заплутані («Алло на хвилі») та пройняті націоналістичними тенденціями («Мина Мазайло», «Народний Малахій»).

У 1933 р. після арешту Леся Курбаса театр було закрито, а акторський колектив долучився до трупи Харківського українського драматичного театру ім. Т.Шевченка (нині – Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка), керівником якого став М. Крушельницький.

Величезна генерація талановитих акторів та режисерів була вихована театром «Березіль»: М.Крушельницький, Й.Гірняк, Н.Ужвій, А.Бучма, Г.Мар'яненко, В.Чистякова, І.Стешенко, Н.Титаренко, С.Шагайда, Л. Гаккебуш, В. Василько, О.Сердюк, Д. Мілютенко, Д.Антонович, Г.Бабіївна, О.Добровольська, Г. Гнатович. Окрім Курбаса, постановки здійснювали Януарій Бортник, Фавст Лопатинський, Борис Тягно, Володимир Склярєнко, Борис Балабан. Першим сценічним художником «Березолі» став видатний художник Вадим Меллер.

В історію українського театру назавжди увійшли сценічні образи, створені в «Березолі» – Гонти, Вершиніна у виконанні І. Мар'яненка; Хіггінса, Дударя, Кришки у виконанні А. Бучми; Побєдоносцева, Малюштану у виконанні М. Крушельницького; Васьки Окорока у виконанні О. Сердюка; Седі, Маклени у виконанні Н. Ужвій; Катрі-комуністки, Оксани у виконанні В. Чистякової.

Оцінка діяльності Курбаса та його театру була переглянута після оголошення незалежності України. Неллі Корнієнко, директор Центру Леся Курбаса, академік Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства так висловила про генія української культури: «Ми мали митця ХХІ–ХХІІ ст. це абсолютно сьогодні зрозуміло після реконструкції його вистав. Це людина, яка вважала, що театр є парламентом держави, що культура важливіша від інших сфер діяльності, що виявилось у ХХІ ст. правдою».

Література

1. Дутчак Г. Лесь Курбас працював над тим, щоб збивати театр на позицію українського націоналізму / Г.Дутчак // Укр. театр. – 2001. – №6. – С. 30-32.
2. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – К.: Либідь, 2007. – 328 с.
3. Красильникова О. Актор у сценографії «Березоля» / О. Красильникова // Зап. наук. т-ва ім. Шевченка. Праці Театрознавчої комісії. – Л., 1999. – С. 212.

*Брайченко Т.Ф.,
кандидат педагогічних наук,
професор НАКККиМ*

ВПЛИВ ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА НА ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРУ «БЕРЕЗІЛЬ»

Творче життя театру «Березіль» було цікавим, сповненим мистецьких шукань і водночас дуже напруженим. Вважалось, що і Лесь Курбас, і усі березільці мали багато друзів, особливо серед літераторів. З театром, а відповідно і з режисером, приятелювали письменники Остап Вишня, Ю.Смолич, Ю.Яновський, М.Йогансен, поети М.Бажан, П.Тичина, М.Семенко.

Важливим для Л.Курбаса і його колег стало постійне відвідування письменницького клубу ім. В.Блакитного. Зрештою, навіть житло Курбасові було надано в новозбудованому для харківських письменників будинку «Слово».

Великою честю для Л.Курбаса стала участь театру «Березіль» у декаді української культури в Тбілісі влітку 1931 р. Вистави березільців «Гайдамаки», «Диктатура», «Кадри», «Мина Мазайло», «Пролог» демонструвались на сцені столичного грузинського театру ім. Шота Руставелі. Важливо, що актори спілкувались українською мовою, однак спектаклі прекрасно сприймалися глядачами. Леся Курбаса оточили особливою увагою грузинські митці, письменники, художники. Під час творчого спілкування виявилось багато спільного між режисерами-новаторами Сандро Ахметелі, Коте Марджанішвілі і Лесем Курбасом.

Свою прихильність до «Березолі» демонстрували й українські драматурги. На сцені театру «мирно» співіснували твори І.Микитенка («Диктатура», «Кадри»), М.Куліша («Мина Мазайло», «Народний Малахій»), М.Ірчана («Плацдарм»), п'єси у віршах Л.Первомайського («Невідомі солдати», «Містечко Ладеню»).

Слід зазначити, що центральне місце в репертуарі «Березоля» 1927–1931 рр. займали п'єси М.Куліша, що був певний час тісно пов'язаний з літературним угрупованням ВАПЛІТЕ. Ініціатором утворення цієї літературної групи був талановитий український прозаїк Микола Хвильовий. Стурбований збереженням самостійності національної культури в нових історичних умовах, він помилково оцінив реальну пе-

рспективу розвитку багатонаціонального мистецтва. Письменник кинув гасло: «Геть від Москви». Звичайно, такий заклик одразу зустрів рішучий опір і гостру критику. Не поділяли помилкових настанов свого лідера й члени ВАПЛІТЕ. М.Хвильовий опинився в ізоляції. Лідерство у ВАПЛІТЕ перейшло до М.Куліша. Однак суперечлива ідеологічна програма організації зазнавала все гострішої критики з боку іншого літературного угруповання Всеукраїнської спілки пролетарських письменників (ВУСПП). У 1928 р., саме тоді, коли була піддана різкій критиці вистава «Березолю» «Народний Малахій», ВАПЛІТЕ припинила існування. Незримий ланцюжок політичної недовіри міцно з'єднав імена М.Хвильового і М.Куліша, а через нього і режисера Леся Курбаса.

Отож, п'єса М.Куліша «Народний Малахій», поставлена Л.Курбасом наприкінці сезону 1927–1928 рр. одразу після прем'єри була заборонена. Від автора вимагали деяких переробок, замість яких він успів написати нову п'єсу «Мина Мазайло». Курбас, як і актори, з ентузіазмом розпочали репетиції. Очевидці згадували, що особливо смішними і непередбачуваними були імпровізації Мар'яна Крушельницького. Він нещадно висміював свого персонажа, українофіла дядька Тараса. Над персонажем, створеним М.Крушельницьким, сміялись і глядачі. А втім, за комедійною стихією вистави, крилась надзвичайно серйозна проблема. Адже йшлося про національну культуру та її найважливішу ознаку – мову. Драматург і режисер зображували, як в міщанському середовищі складні і неоднозначні проблеми розвитку національної культури спотворюються, вульгаризуються, набувають карикатурного вигляду.

Літні гастролі 1928 р. березільці планували розпочати відновленою, з авторськими виправленнями виставою «Народний Малахій». Глядачі з цікавістю, навіть із захватом стежили за ходом парадоксальних і водночас відомих із дитинства подій. Сміх глядачів то зривався, то змовкав, а почуття симпатії до маленького безумця, відважного «реформатора-людини» зростав. До того ж вражала гра М.Крушельницького в ролі Малахія. Режисер визначав жанр вистави як «комічна трагедія». З розвитком дії вистава дедалі виразніше набувала трагедійного змісту. У фіналі ж комічне остаточно поступалося трагічному.

Чи могли передбачити М.Куліш і Л.Курбас, яким лихом обернеться для них постановка «Народного Малахія». Адже й нова авторська редакція п'єси не задовольнила критику, що вгледіла в ній тінь буржуазного націоналізму. П'єсу було остаточно заборонено.

Першопричиною заборони драматургічного твору було перш за все те, що він не вміщувався у звичні, як на той час, стандарти. Політична та ідеологічна оцінка перекреслювала й художні достоїнства твору. Політична недовіра нависла і над п'єсою, і над її автором, і над режисером вистави «Народний Малахій» Лесем Курбасом.

Література

1. Єжи Гротовський. Театр. Ритуал. Перфомер / Єжи Гротовський. – Львів : Літопис, 1999.
2. Курбас Лесь. Театральні закони і акценти / Лесь Курбас. – Львів: Логос, 1996.
3. Смолич Ю. Жовтневий огляд у «Березолі» / Ю. Смолич // Про театр. – К. : Мистецтво, 1977.
4. Танюк Л. Мар'ян Крушельницький / Л. Танюк. – К. : Мистецтво, 1974.

*Герасимова Т.О.,
студентка Інституту мистецтв НАКККіМ
науковий керівник: Биструшкін Я.О.,
кандидат мистецтвознавства, доцент*

ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНОЇ ЕТИКИ ЛЕСЯ КУРБАСА

Лесь Курбас – мистецька вершина українського театру першої половини ХХ ст. Слід, який він залишив у царині національної культури, настільки значущий і плідний, що став предметом дослідження і європейського театрознавства. Його іменем було освячено театральне відродження 60 – 70-х рр. ХХ ст. і до сьогодні його творчість насичує українські театри. Унікальність його не тільки в естетиці створених ним вистав та театральних законів. Суть його унікальності полягає у тих етичних, моральних засадах, за якими він і його колективи жили і творили, у розумінні ними ролі мистецтва, і зокрема театру та його виразника – *актора* як духовної сили, здатної змінити людину, а через неї і суспільство.

Дослідник творчої спадщини Леся Курбаса, найавторитетніший доктор мистецтвознавства Неллі Корнієнко у своїй праці «Театральна естетика Леся Курбаса», вважає, що «без віри» і «братства» Курбаса немає, і пробувати розглядати його творчість поза цими категоріями –

означає механічно підганяти біографію режисера під «класичні» зразки режисерських біографій, у яких цей аспект був менш важливий.

Методика режисерської та акторської праці Л. Курбаса нерозривно пов'язана з етичною стороною життя кожного члена його колективу. Мистецтво для нього ставало засобом до розкриття духовних джерел особистості, шляхом до проникнення в потаємні глибини людського єства.

Лесь Курбас народився 1887 р. 1907–1908 рр. навчається у Віденському університеті, ознайомлюється з працями Гордона, Крега, Георга, Фукса, Макса Рейнгарда. Побачені експерименти на європейських сценах дали поштовх до розуміння того, що мистецтво театру повинне керуватись у своєму поступі певними законами як мистецтво літератури, музики, малярства, архітектури. У 1908 р. Курбас робить перші кроки на аматорській сцені, грає і ставить вистави.

На професійну сцену Л.Курбас приходить у 1912 р. і через два роки займає провідне місце в театрі товариства «Руська бесіда», де перед тим виступали його батьки під прізвищем Янович і Яновичева.

З вибухом першої світової війни Курбас потрапляє до Тернополя, де створює театр «Тернопільські театральні вечори», в якому виступає як актор і режисер. У березня 1916 р. його запрошує до Києва Микола Садовським.

У Києві береться за постановку «Йолі» Жулавського у «Молодому театрі». Без сумніву, він був людиною європейською, але саме Київ став тим містом, де вперше були реалізовані його театральні візії.

Лесь Курбас бере активну участь у проведенні Всеукраїнської театральної наради, на якій було утворено Комітет Національного Українського Театру. Проте незабаром відходить від громадської діяльності і зосереджується на практичній роботі. «Ми на хвилю стали до громадянської роботи, – писав у 1917 р. Л. Курбас, – на хвилю... Бо ми вже розуміли, що коли не помилковий наш шлях, то наше діло, саме тому що виходить із чистого мистецтва, дасть більше рідному народові, чим вся наша неуміла агітація і громадянська праця».

У 1916 р. Курбас розпочав з випускниками Драматичної школи ім. Миколи Лисенка репетиції над «Едіпом-царем» Софокла і утворив з ними «Молодий театр», який у серпні 1917 р. відкрив свій перший театральний сезон п'єсою В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь», а у жовтні дав «Молодість» Гальбе, в листопаді – «Драматичні етюди» О. Олеса.

Політичні події України змінювалися як у калейдоскопі. «Молодий театр» протримався до 1920 р., згодом на його базі Курбас утворює «Кийдрамте», а 1922 – Мистецьке Об'єднання «Березіль», що завершив свою діяльність 1933 р. Працюючи в різних політичних і соціальних умовах, Л. Курбас, переборюючи труднощі, створював свій Театр. Особистим прикладом він накреслював шлях, яким вів свій колектив, не поступаючи тими етичними і творчими принципами, які поклав в основу діяльності свого першого театру «Молодого». «Молодий театр» був скринькою, – згодом скаже Л. Курбас, – що розкрила всі формальні можливості, які зараз є дійсністю в українському театрі».

Розуміння ідеї як мистецького імперативу «тривання на висоті» сповідував Л. Курбас, бо там «вершиться об'єднання всіх нас: говорять людські глибини, дійсне наше «я», не випадковість і різноманітність життєвих індивідуальностей». Осягнення митцем сфери Духа завжди тісно пов'язане з дотриманням певних норм поведінки, як це буває в релігії чи в ритуалі. Тільки за таких умов можливий мистецький поступ по вертикалі вгору, коли особисте життя, тісно переплетене з професійним, творить єдину нерозривну цілість.

«Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї першоформи – релігійного акту, – наголошував Лесь Курбас. Воно все-таки – акт релігійний. Воно – могутній засіб перетворення грубого в тонке, можливість піднятися в вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр – храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому». Сформульована таким чином театральна ідея на практиці могла бути реалізована лише за умови її беззастережного сприйняття акторами, що, у свою чергу, вимагало від них щоденної наполегливої праці не тільки над своїм тілом, голосом, але й душею, розумом. «Ми починаємо наше молоде діло з повною свідомістю згоди з собою самим, – як присягу виголошував Л. Курбас, – з вірою в перемогу і свідомістю, що прориваємо греблю застійній гниючій воді українського театального мистецтва, даючи почин до того, щоб колись в його очищених хвилях вільно засіяла стобарвна сонячна веселка вільного творчого духу». Така ідея повинна була стати дійовим актом волі, самопожертви, зречення!

Курбас розумів, що створити такий колектив зі старої школи практично не можливо. Тому він відкрив при театрі студію Л. Курбаса – уперше при «Молодому театрі», а відтак при «Березолі». Фактично акторське навчання у студії велось увесь час. «Студія не є школою, – вка-

зував Курбас, – бо школа є чимось тимчасовим, що можна «скінчити», студію ж скінчити не можна, бо студіювання, як і творчість, не має кінця і остаточного завершення. Там де кінчається студіювання, кінчається творчість і поступ».

«Сучасний український театр, – констатує Л. Курбас, – наслідок антиукраїнського режиму. Це – недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон. Це, в кращому разі, кілька могіканів великої епохи Кропивницького, Тобілевичів і їх перших учнів... У гіршому разі це плоский епігонізм, мізерна копія корифеїв, атмосфера грубого, дилетантського відношення до мистецтва. Ніякої культури жеста, слова, стилю. Розуміння мистецтва як у пересічного лаїка».

Самі лише накази і настанови не мали б тут жодного впливу і це він розумів. Л. Курбас знайшов, як розв'язати цю проблему у проникненні мистецтва і життя, що творять собою нерозривну єдність духу і тіла, слова і чину, буття і творчості: «Мистецтво буде такою формою стосунків між людьми, в якій вони через мистецький твір настроюються на одне світо- і життєвідчуження». Творчу наснагу і матеріал він черпав з творчості великих мислителів і поетів – Г. Сковороди, Т. Шевченка, Лесі Українки.

Прагнув вишколити не тільки акторське тіло і голос, а поглибити знання і культуру своїх учнів через серйозну драматургію. Курбас вважав, що стиль у формах мистецтва – головне. Від нього залежать умови для жесту, слів, тону, ритму. Курбас порівнював актора з розумним Арлекіном, гнучким, дотепним, іронічним і спритним, що вміє «... винаходити і демонструвати в матеріалі – в людині та в іншому матеріалі театру – символи для передачі зображувальної реальності».

У його «Молодому театрі» були встановлені правила, за яким повинні були усі слідкувати. На проби ніхто не мав права спізнюватись, працювали, не рахуючись з часом, гуртом снідали, обідали та вечеряли, спільно ставили декорації, світло, виявляючи один до одного взаємоповагу, терпимість, доброзичливість. Відпочивали теж разом, не полишаючи і там праці над собою. Курбас ніколи не підвищував голос на пробах, був терпеливим до процесу зростання образу в молодому акторові, ніколи не виходив на сцену і не грав за нього, бо знав, що таким чином вбиває вияв його особистості, фантазію та уяву. У своїх спогадах молодотеатрівці захоплено згадують, як Л. Курбас після першої репетиції побажав їм «Доброї роботи», після чого вони зробили це побажання

щоденним вітанням на усе життя. Курбас ліквідував у своєму театрі суфлера, що зобов'язувало акторів добре знати текст ролі. Він залучав увесь склад театру до роботи над виставою, але останнє рішення завжди було за ним і цього ні хто не ставив під сумнів. Велась обов'язкова фіксація мізансцен, темпоритмів, змін і поправок. Кінцева зафіксована вистава не мала право на порушення своїх складових, бо ставала твором мистецтва, виявом певної ідеї, акторської і режисерської установи, виразником їхньої душі, їхнього світобачення і через неї вони промовляли до глядача.

З перших років існування театру було прийнято, що актори не виходять другий раз на оплески, опущена куліса вдруге не піднімається. Але це правило невдовзі скасували, оскільки змінилися естетичні завдання театру. Кожна вистава обов'язково розглядалась як чергова прем'єра, підлягала аналізу і новим пробам. Курбас при «Березолі» створив так звані «станції» – завданням однієї з них було спостереження за реакцією глядача під час вистави.

Лесь Курбас – великий актор, грав разом зі своїми учнями, був для них прикладом. Та він пожертвував своїм акторським талантом і переніс акцент своєї діяльності на режисуру та педагогіку, на вишкіл акторських і режисерських кадрів для українського театру. І хоч один із перших отримав звання Народного артиста республіки, його творчі пошуки постійно піддавали сумніву, критиці крізь скельця ідеологічних окулярів, що, врешті, угледіли в ньому «ворога народу» і у 1937 р. його розстріляли.

Усе, що створив Курбас в царині театру, є настільки вагомим і значним, що стало надбанням не тільки української сцени, а й світової театральної культури загалом.

Література

1. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – К.: Либідь, 2007. – 328 с.
2. 100 найвідоміших українців. – К.: ТОВ «Автограф», ТОВ «КД» Орфей» 2005. – 640 с.

*Шенгера К.Я.,
студентка Інституту мистецтв НАКККіМ
науковий керівник: Шлемко О.Д.,
кандидат мистецтвознавства,
професор НАКККіМ, Заслужена артистка України*

ЛЕСЬ КУРБАС І КУЛЬТУРА СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ

Сценічна мова є одним із основних чинників акторського професіоналізму. Сучасне українське сценічне мовлення є результатом копіткої праці багатьох поколінь провідних театральних митців. Лесь Курбас поряд із деякими іншими митцями стояв біля витоків формування сучасного сценічного мовлення, а тому актуальність дослідження у цій царині важко переоцінити.

Ще в молоді роки Л. Курбас з успіхом виступає як читець. Так, відомо про його участь у шевченківському святі, що відбулося у березні 1911 р. у Відні [6, с. 53]. Свою любов і повагу до художнього слова він проніс через все своє життя.

Головним завданням незалежної студії при Молодому театрові у Києві Л. Курбас вважав створення актора нового типу. Матеріалом для творчості такого актора є його тіло. Навчитися досконало володіти своїм тілом стало пріоритетом студійної роботи. «Через те, – стверджував Л. Курбас, – міміці, пластиці, танку і студіюванню рухів ми надаємо в своїй студії, як предметам, першорядне значення. Паралельно з тим музика, як почуття ритму, від котрого залежить нерозривно те чи інше значення руху тіла, буде нами студіюватись з особливою уважністю. Слово як музика почуття, як звук нашого тіла (не як провідник тої чи іншої думки) знайде в нас також своїх вірних дослідувачів» [5, с. 225].

Лесь Курбас вважав, що гармонійність людини ґрунтується «на найбільш важливому процесі нашого організму, себто на правильному чергуванні дихання і видихання, на правильному витрачанні вдихнутого повітря» [4, с. 152]. Крім того, він наголошував на важливості «виховати собі міцні легені, міцну діафрагму, вишколити свою нервову систему в напрямку дисциплінування органів поборення» [4, с. 152]. З метою виправлення недоліків свого дихання Л. Курбас пропонував виконувати спеціальні вправи, пов'язані з правильним диханням. Водночас митець наголошував: «Не брати багато вправ одразу, а поменше, й дуже поволі.

Важливо цим досягти того, щоб це саме почуття гармонійності, само зрозумілості вдихання і видихання стало для вас природним. Коли ви рік будете вправлятися в таких речах, то, звичайно, воно відіб'ється на тому, як ви будете триматися на сцені» [4, с. 152].

Як вважав Л. Курбас, «справа мистецтва виголошення слова – центральна справа культури, останнє завдання. Театр є передусім мистецтво слова» [3, с. 164]. Тому робив такі настанови: «Уміти підкорятися знайдений, доцільно спрямованій формі. Виховувати дбайливе ставлення до слова, плану. Безпардонне ставлення до слова створює стихію, хаос. Переключитися всім на обмірковування певної експресії слова. Щоб кожна фраза мала наголос. Фраза, що заливається емоцією, є патяканням, що не має контролю інтелекту, не має доцільного акценту... Треба виховувати і довиховувати звичку – не вміти сказати безформенне слово. Звикнути чути себе, як художника барви. Тут усе має значення: план, тембр, висота, сила, себто емоція на певному місці, щоб слово дійшло в своєму завданні» [3, с. 164]. Лише опанувавши майстерністю сценічної мови, актор спроможний розкрити внутрішній світ, соціальні, психологічні, національні, побутові риси свого персонажу.

На одному із засідань у 1925 р. станції фіксації та систематизації досвіду Мистецького об'єднання «Березіль» були створені дві комісії: з голосу, і з питань слова. Незабаром вони були об'єднані в станцію мови та термінології при режштабі. Отже, «про будь-яку недооцінку Курбасом і його співпрацівниками голосу як акторського матеріалу і слова як основного чинника театральної дії не могло бути й мови, – згадував один з учнів Л. Курбаса, відомий режисер і театральний педагог Г. Ігнатович. – У нас культура мови стояла дуже високо. Не в розумінні елементарного знання мови і вимови, бо і в житті ми говорили так само, як і на сцені, і у житті стежили за собою й один за одним щодо цього» [2, с. 126].

Лесь Курбас дбав про вміння акторів і режисерів дискутувати, вірно і точно висловлювати власну думку. З цією метою в у «Березолі» влаштували диспути, які сприяли виробленню культури мовлення. Велике значення митець надавав самоосвіті акторів та режисерів, а тому вважав, що кожен березілець «мусить навчитися читати, запам'ятовувати, узагальнювати, робити висновки, сперечатись, говорити, бути таким самим будівничим культури, як є ними наші поети, критики, художники, які ведуть самостійну творчу роботу, які в усякому разі відповідають за ідеологію і принципи своєї роботи» [1, с. 188].

Література

1. Засідання від 28.08.1925 р. // Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини; упоряд. і приміт. М. Лабінського, передм. Ю. Бобошка. – К : Дніпро, 1988. – 518 с.
2. Ігнатович Г. Pro futuro / Г. Ігнатович // Лесь Курбас: Спогади сучасників; упоряд. збірки, автор «Матеріалів до хронології життя і творчої діяльності О. С. Курбаса» та «Приміток» М. Лабінський. – К. : Мистецтво, 1969. – 360 с.
3. Курбас Л. Про мистецтво виголошеного слова / Л. Курбас // Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини; упоряд. і прим. М. Лабінського; передм. Ю. Бобошка. – К : Дніпро, 1988. – 518 с.
4. Курбас Л. Постановка дихання і майстерність актора / Л. Курбас // Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини; упоряд. і прим. М. Лабінського, передм. Ю. Бобошка. – К : Дніпро, 1988. – 518 с.
5. Незалежна студія при Молодому театрі у Києві // Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини; упоряд. і прим. М. Лабінського, передм. Ю. Бобошка. – К : Дніпро, 1988. – 518 с.
6. Шлемко О. Реконструкція творчої діяльності Леся Курбаса (1911–1912 рр.) / О. Шлемко // Аркадія: культурологічний та мистецтвознавчий журнал. – 2003. – № 1 (травень).

*Жуковін О.В.,
доцент кафедри режисури
театралізованих видовищ і свят НАКККіМ*

ЛЕСЬ КУРБАС: ПРО ВИХОВАННЯ РЕЖИСЕРА ТА АКТОРА

Завдяки зусиллям одного з відомих учнів Курбаса, народного артиста СРСР В.С.Василька, узагальнено педагогічну систему майстра, який найактивніше розробляв її у «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 березільці, «мімодраму» на прості фізичні дії без предмета, під час яких вироблялись здібності виконавців до спостережень, уміння конкретно, достовірно відтворити життєвий факт. Вироблялось і перевірялось вміння учнів не лише відтворити життєву ситуацію, але і зафіксувати її. 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.

Лесь Курбас підготував декілька теоретично-методичних статей, які програмували особливі акторсько-режисерські засади Мистецького об'єднання «Березіль» (МОБ). Це:

1. «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 із 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 у 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, нерідко, але розділилися, окремо визначалися завдання як для акторів, так і режисерів.

2. «Актор – фантастична людина, і з ним важко говорити на абстрактній мові. Є між ними такі, які люблять щонеділі, раз на тиждень, заграти самому собі роль вченої людини, і він бере книжку, написану важким складом, прочитає одну сторінку і ніколи книжки не скінчить.

Від режисера треба цього вимагати, що я сказав. Він виховує людей, він впливає на акторів, він веде їх часто цілком на свою відповідальність. За кожен крок відповідає – тим і вимоги більші, і, оскільки до вас можна було поставитись у цьому випадку більш-менш дивлячись крізь пальто тут, у режштабі, доведеться від вас вимагати певної відповідальності і цьому відношенні.

Треба перевірити себе кожному з вас щодо загальної освіти, поширити її чи поглибити, зробити натиск на це обов'язково. Хто з вас цього не буде дотримуватися, з того ніколи режисера не буде, ми не дамо дебюту не дозволимо назвати себе тими, хто закінчив режштаб «Березоля». Цей титул, коли він ще зараз котується на театральній біржі невисоко, то через рік, через два повинен котуватися дуже високо.

Моя конкретна порада в цьому відношенні зводиться до того, щоб кожен з вас, із усього молодняка, і кому із старших товаришів, які вже працюють, це потрібно в більшій чи меншій мірі, дістав собі обов'язки з: якесь керівництво з самоосвіти, кожен мусить його дуже пильно простудіювати, мусить навчитися читати, запам'ятовувати, узагальнювати,

робити висновки, сперечатись, говорити, бути таким самим будівничим культури, як є ними наші поети, критики, всі художники, які ведуть самостійну творчу роботу, які в усякому разі відповідають за ідеологію і та принципи своєї роботи. Оскільки актор у цьому відношенні підлеглий, він у багатьох випадках може без цього обійтися. Знайти собі таку методику самоосвіти, простудіювати, засвоїти і на всіх парах, гарно, розумно, за НОПом розподіливши свій час, взятися до книжки. Сісти за парту по лік: самоосвіти по всіх ділянках – це перше завдання.

Друге – це використати до максимуму своє становище як акторів, тобто той час, який ви граєте. Це для вас надзвичайно цінна, і важлива, і необхідна школа, без якої ви ніколи добре не зможете режисерувати. У дуже невеликих винятках трапляється, що режисер є добрим режисером, не будучи ніколи актором. Це спеціальні натури. Нормально справа стоїть так, що добрим режисером може бути той, хто на своїй шкурі спробував режисерського ремесла, хто вник у процес акторської роботи і пройшов його на власній шкурі. І дуже швидко той чи інший з вас випаде з акторської роботи, поставить одну, другу постановку, під кінець складе залік, поїде Марків чи куди, і от «дайош» лаборантів! Лаборантів треба брати з-поміж вас. Акторську роботу треба взяти на кілок. Цей час може пропасти невикористаним, оскільки ви не будете особливо уважно ставитися до цієї роботи. Треба дуже постаратися використати з усіх боків акторство. Набути цього акторського ремесла в тій мірі, щоб вам було легко акторам показати, актора розуміти, виходити від нього, бо інакше ви ніколи не зможете так режисерувати. Так актору подати мисль його мовою. Актор сприймає безпосередньо. Він уловлює для себе якийсь ключ мускулів, і це основа для створення всієї ролі. Якийсь непомітний ухил у вашій мові, *і він* це бере як основу для своєї ролі. І мені це траплялося, коли мені говорили; я не мав щастя мати режисера, який би мене виховував, мені доводилося чути розповіді про ролі, і я переконався, що я брав, схоплював, як актор, із цілком незначних речей щось для своєї ролі; якимось на моторність мою передавалися незначні речі від руху чи від чого для побудови ролі. Уміти знайти цей момент, який актору підказує все, навіть без того, щоб усе йому показати (це найгірше, щоб йому це з'ясувати); це має свій закон, в усякому разі, основу, – для цього буде ваша акторська практика. Це, що ви як актори здобудете, ляже в основу вашої майбутньої режпраці. Вміти з актором говорити – це половина режисера. Актор – це найважливіший матеріал.

Треба бути митцем, щоб перемогти інерцію, живий матеріал, треба ви-кликати певні асоціативні, психологічні проценти, щоб у актора запрацювала масова інтуїція, щоб він створив те, що вам треба, щоб він при цьому думав, що це він сам вигадав; інакше, коли ви йому скажете, що ви йому це підказали, в нього пропаде настрій. Дати необхідне актору непомітно – це треба засвоїти. Тут треба душу актора, весь його психофізичний момент знати, і знати, як до нього підійти».

Тож, на початку 20-х рр. минулого століття постала гостра проблема активізації театрального глядача. Якісного сучасного репертуару ще не було. Театр змушений був вдаватися до агіток та спримітизованого показу псевдореволюційної драматургії, наголошуючи при цьому соціальну значимість, громадянський пафос та емоційний натиск. Разом із цим розгортались пошуки нових засобів сценічного виразу, нової переконливої театральної мови.

У цьому контексті ім'я Леся Курбаса в ряд імен найвидатніших режисерів ХХ століття, таких як Г.Крег, М.Рейнгардт, Е.Піскатор, Є.Вахтангов, В.Мейєрхольд, Б.Брехт. Його плідні 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 у мистецтві театру. Ця захоплююча ідея невдовзі набрала значення методичного або й навіть методологічного принципу в режисурі й педагогіці самого майстра та його учнів.

Література

1. Курбас Лесь. Філософія театру / Лесь Курбас; упоряд. М. Лабінський. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 917 с.
2. Василько В. Замість передмови / В. Василько // Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К., 1969. – С. 14.
3. Кравчук Петро. Лесь Курбас – театральний педагог / Петро Кравчук // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого. – К. : ВД «ЕКМО», 2008. – С. 275.

*Демещенко В.В.,
кандидат історичних наук, доцент,
директор Інституту мистецтв НАКККиМ*

ЛЕСЬ КУРБАС ТА ІВАН МИКИТЕНКО. ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ РЕЖИСЕРА І ДРАМАТУРГА

Восени 1929 р. на українському театральному небосхилі зійшла яскрава літературна зірка. Це була талановита п'єса Івана Микитенка «Диктатура». Зміст драматургічного твору глибоко відображав актуальну життєву ситуацію хлібозаготівлі, адже в означений час хліба не вистачало ні пролетарському місту, ні бідняцькій частині села. Тож, злободенний сюжет неординарної п'єси, що була написана колоритною народною мовою, дуже швидко привернув увагу українських театрів, зокрема в Одесі, Києві, Запоріжжі. Драматургічний твір І.Микитенка у найкоротший термін поставили і в Червоноармійському театрі у Харкові.

Тривалий час Л.Курбас ігнорував популярну тоді п'єсу «Диктатура». Основна причина, очевидно, полягала в тому, що у Л.Курбаса та І.Микитенка були різні погляди на мистецтво театру. Зокрема, новаторські засоби умовної образності у виставах Л. Курбаса драматург вважав формалістичними, запозиченими із буржуазного мистецтва. Однак, важливим є те, що попри негативне ставлення І.Микитенка до творчої діяльності «Березоля», він дозволив постановку своєї п'єси в театрі.

Також Л.Курбас упереджено ставився до творчості І.Микитенка, хоч і визнавав його природжений талант драматурга. До п'єси «Диктатура» режисер придивлявся особливо прискіпливо, оскільки не сприймав її надто традиційну жанрову структуру, до того ж, звинувачував митця у поверховості, схематизмі і навіть кон'юнктурщині. Однак, режисера приваблювала можливість філософського і морально-етичного переосмислення злободенного сюжету п'єси, а тому він і взявся за її театральну постановку.

Наприкінці травня 1930 р. відбулась прем'єра «Диктатури», якій (попри задум драматурга) майстер надав трагедійного звучання. Тогочасна преса відзначала несподіваність образних засобів, використаних режисером для зображення подій епічного масштабу, перебудови взаємин між людьми, що дозволяло реформатору художньо досліджувати моральний аспект диктатури.

Несподіванкою для глядачів стала у виставі музика. Цікаво, що мова персонажів, сама по собі надзвичайно колоритна, часом навіть

афористична, дивовижно звучала у виставі, оскільки її розмовно-побутові інтонації за режисерським задумом змінювались на вокальні речитативи у супроводі оркестру. Особливо цікавими видавались кульмінаційні монологи, що звучали як потужні оперні арії.

Майже повністю відходячи від авторського задуму І.Микитенка, Лесь Курбас сміливо трактував деякі образи, що було мужнім викликом митця стандартному мисленню. Це насамперед стосувалось образу головного негативного персонажа драми – Чирви, який в усіх театральних постановках, окрім «Березолі», зображувався лише гостро сатиричними барвами. Слід відзначити, що сатиричної гостроти не бракувало і березільській виставі. Однак у Курбаса негативний герой (куркуль) несподівано поставав у подібі свого роду біблійного патріарха, своєрідного останнього ідейного охоронця священної приватної власності.

У постановці «Диктатури» Л.Курбасом були використані складні технічні засоби сценічної дії. Зокрема, особливо точної злагодженості вимагала масштабна масова сцена сільського сходу. Іноді режисерові для роботи над виставою не вистачало денного часу, а тому призначались нічні репетиції, на які ніхто не скаржився, оскільки сам постановник працював надзвичайно натхненно, що й надихало всіх на мало не шалену самовіддачу.

Незважаючи на досить вільну інтерпретацію Л.Курбасом п'єси І.Микитенка, глядачі схвально сприймали «Диктатуру» в театрі «Березіль». Хоча деякі режисерські експерименти у постановці дивували, а іноді й просто шокували, як публіку, так і критиків, оцінки яких були досить суперечливими. Одна частина фахівців висловлювала митцеві своє захоплення, інша, навпаки, нещадно заперечувала режисерські знахідки і навіть протестувала проти його «антисценічної» естетики. Іван Микитенко після прем'єри п'єси захоплення не виявив, був скоріш обурений. Драматург був переконаний, що Лесь Курбас навмисне експериментував на сцені, щоб відволікти увагу глядачів від актуальності змісту твору, змістити політичні акценти.

Нині важко стверджувати, чи корисною для обох митців була їхня співпраця. Очевидним є те, що цей творчий суперечливий «тандем» був корисним для глядачів, що найактивніше відвідували виставу «Диктатура» саме в театрі «Березіль». Тож усупереч критичному ставленню до режисури Л.Курбаса, І.Микитенко віддав свою наступну п'єсу «Кадри» саме березільцям.

Література

1. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас / Ю.Бобошко. – К.: Мистецтво, 1987.
2. Курбас Лесь. Березіль: Із творчої спадщини. – К.: Мистецтво, 1988.
3. Лесь Курбас і театральний диспут 1929 року // Лесь Курбас у театральній діяльності, оцінках сучасників, документи. – Балтимор-Торонто, 1989.

*Давиденко І. А.,
магістрант НАКККіМ*

СПІВПРАЦЯ ЛЕСЯ КУРБАСА З БАЛЕТМЕЙСТЕРОМ МИХАЙЛОМ МОРДКІНИМ

«Створити те, чого немає в дійсності, кинути людям фантазію, ідеальне, неіснуюче, але прекрасне – тільки в цьому може бути різниця актора від гарно вишколеної мавпи. А для цього треба розбудити фантазію, виростити їй крила і навчитись літати».

(Лесь Курбас)

Як говорив про Курбаса Н. Самійленко, «він не ходить, а ніби танцює, ніколи не мовчить, бо коли навіть слухає, то вогнем своїх карих очей відображає почуте».

Лесь Курбас (Олександр-Зенон Степанович Курбас) – видатний український режисер, актор, теоретик театру, драматург, публіцист, перекладач, Народний артист УРСР (1925) – жив і трудився у Харкові у 1926–1933 рр. Саме тут розкрився його талант режисера-новатора, теоретика і педагога. Він створив свій театр «Березіль», відомий нині в усьому світі. Курбаса вважають, і не випадково, мало не першим авангардистом театру. Його ювілейні дати відзначають за рішенням ЮНЕСКО. Він був засновником спочатку політичного (1922–1926), а потім і філософського (1926–1933) театру в Україні. У виставах свого філософського театру «Березіль» (Харків) Курбас змальовує весь світ, де головним стає особлива довіра до життя людини у всіх його суперечностях.

Український режисер походить із славнозвісної галицької акторської сім'ї Яновичів; закінчив Тернопільську гімназію; вищу історико-філологічну освіту здобув у Віденському та Львівському університетах; володів вісьма мовами і добре грав на роялі. Він мав досвід акторської та режисерської роботи, працював у Львівському театрі «Руська бесіда» та Гуцульському театрі Гната Хоткевича, заснував товариство українсь-

ких акторів «Тернопільські театральні вечори». Та найголовнішим було те, що він вивчав історію та теорію театрального мистецтва світу, бачив чимало вистав німецьких, польських, австрійських та інших театрів.

У квітні 1919 р. Лесь Курбас був призначений головним режисером об'єднаного колективу й здійснив постановку опер «Тарас Бульба» М.Лисенка та «Галька» С.Монюшка. Та очікуваної прем'єри «Гальки» 30 серпня 1919 р. не відбулося. Саме в той день з-за Дніпра насунулася денікінщина, а з півдня – петлюрівська Директорія. Пожежа від запального снаряду знищила приміщення об'єднаного театру шевченківців та молодотеатрівців, все майно театру та особисті речі акторів. Знищений був і театр «Музичної драми».

У травні 1919 р. в Києві була створена Державна українська музична драма – перший в історії української культури національний оперно-балетний театр. До нового театрального колективу, очоленого режисером Л. Курбасом, разом із відомими майстрами українського мистецтва – композитором Я. Степовим, художником А. Петрицьким, співачкою М. Литвиненко-Вольгемут –увійшли діячі російської культури: співак Л. Собінов, балетмейстер М. Мордкін та диригент М. Багриновський. У тісній співдружбі вони прагнули сформувати не лише високо професійну оперну трупу з цікавим і змістовним репертуаром, а й досить великий балетний колектив. Тож почали підготовку до чотирьох оперних спектаклів – «Утоплена» М. Лисенка, «Галька» С. Монюшка, «Тарас Бульба» М. Лисенка та «Князь Ігор» О. Бородина.

На сцені «Березолу» було здійснено оригінальні постановки п'єс, що викликали жвавий інтерес глядачів і гострі дискусії в театральних колах. Курбас брав активну участь у культурному житті: викладав у музично-драматичному театрі, виступав як театральний критик і публіцист у газетах та журналах. У жовтні 1933 р. його звинуватили в ідеологічних помилках і звільнили від художнього керівництва театром, а невдовзі заарештували. Л. Курбаса розстріляли у 1937 р., його могила на Соловках невідома до цього часу.

Михайло Михайлович Мордкін (9(21).12.1880, Москва–15.07.1944, Милбурк, штат Нью-Джерсі) – російський артист балету ХХ ст., балетмейстер, педагог. Він, танцівник Великого театру, був прикладом для наслідування для багатьох виконавців, котрі прийшли на сцену після нього. У молодого танцівника була гарна зовнішність, міцні ноги, легкість і виразність в русі, техніка ніг досконала, а також виразна міміка.

Він зумів вдало підкреслювати драматичні сторони своїх ролей, а також славився своїми витівками.

Як зазначає Лопухов, «ніхто не міг зрівнятися з ним у рідкісному і самому прекрасному на балетній сцені – героїчному амплуа... Як ніхто, вмів заповнити своїми рухами величезну сцену Великого театру, тому здавався могутнім, як античний Бог». М. Габович вважав М. Мордкіна «класиком із характерним схилом». За висловом Н. Петрова, Мордкін учив «розуміти зміст духовного життя людини, показане в пластичній драмі», «бути змістовно виразним у мовчанні».

Балетмейстерське обдарування М. Мордкіна цікаво розкрилося під час постановки опери «Утоплена». Творча співпраця Л. Курбаса з М. Мордкіним, якого режисер-експериментатор ще залучав до роботи в «Молодому театрі», сприяла тому, що в «Утопленій» було розроблено своєрідну пластично-хореографічну партитуру до кожної картини. Водночас М. Мордкін працював з глибоким знавцем українського хореографічного фольклору В. Верховинцем, котрий, мабуть, першим помітив, що народним танцям, пов'язаним з масовими багатоголосними українськими піснями, властива своєрідна пластична поліфонійність.

За Курбасовою методикою, розповідати має не актор, а його тіло. Ідеал актора – «розумний арлекін», освічений, мислячий, самопізнаний, що постійно прагне проявити свою індивідуальність. Отже, режисер – не диктатор, а приятель, помічник у пошуку.

Створити виставу на матеріалі поезій Тараса Шевченка було заповітною мрією Курбаса ще з 1916 р. Найбільш співзвучною з подіями останніх років, зокрема 1919 р., була тема боротьби українського народу за своє визволення. Тож для вистави було обрано поему «Гайдамаки», але працювати над її втіленням він почав не відразу.

10 березня 1920 р. відбулася вистава «Гайдамаки» уперше на сцені Оперного театру ім. К.Лібкнехта. Ця епохальна вистава українського театру, хоча й не була вже доробком колективу «Молодого театру» з формального погляду, стала вінцем молодотеатрівських ідей і блискучим завершенням першого періоду творчості Курбаса-режисера.

21 грудня 1991 р. Кабінет Міністрів України постановою № 367 скасував постанову Ради Народних Комісарів УСРР від 17 грудня 1933 р. «Про позбавлення Л. Курбаса звання Народного артиста УСРР».

На фасаді Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка 1989 р. було встановлено ме-

моріальну дошку в пам'ять про Леся Курбаса, а «Мала сцена» театру знову отримала назву «Березіль».

Література

1. Балет. Энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1981.
2. Борошко Ю.М. Режисер Лесь Курбас / Ю.М. Борошко. – К.: Мистецтво, 1987.
3. Верховинець В.М. Нарис про життя і творчість / В.М. Верховинець // Теорія українського народного танцю. – К.: Муз. Україна, 1990.
4. Из беседы с М.М. Габовичем 18 октября 1961 года.
5. Курбас Л.: Из творчої спадщини. – К.: Дніпро, 1988.
6. Красовская В.М. Русский балетный театр / В.М. Красовская // Русский балетный театр начала XX века: хореографы. – М.-Л.: Искусство, 1971.
7. Станішевський Ю.О. Балетний театр радянської України (1925 – 1985): Шляхи і проблеми розвитку / Ю.О. Станішевський. – К.: Муз. Україна, 1986.
8. Станішевський Ю.О. Національний академічний театр опери та балету ім. Тараса Шевченка: Історія та сучасність / Ю.О. Станішевський. – К.: Муз. Україна, 2002.
9. Станішевський Ю.О. Балетний театр України: 225 років історії / Ю.О. Станішевський. – К.: Муз. України, 2003.
10. Суриц Е. Я. Артист балета Михаил Михайлович Мордкин / Е.Я. Суриц / Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации. – М.: УРСС, 2003.

Гой І. М.,
*старший викладач кафедри режисури
театралізованих видовищ і свят НАКККіМ*

ЛЕГЕНДАРНА ВИСТАВА ЛЕСЯ КУРБАСА

«Яким би міг стати український театр, якби Курбаса не переслідували й не вбили, якби все, що він вигадував і розробляв, було вчасно викладено в практичних посібниках і наукових працях, якби учні Курбаса й учні учнів могли продовжувати його доробок»...

(Н. Соколенко)

11 березня 1920 р. на відзнаку 59-х роковин від дня смерті та до 106-ї річниці з дня народження Великого Кобзаря, в приміщені Київського оперного театру, для бійців, що відразу йшли в бій, була показана інсценізація поеми Т. Шевченка «Гайдамаки», яку здійснив Лесь Курбас. Мистецьким шедевром – інсценізацією «Гайдамаків» Тараса Шевченка – завершився перший період творчості Леся та праці курбасівців у цьому театрі.

«Гайдамаки» у розробці і постановці Леся Курбаса – класичний зразок, який увійшов у золотий фонд українського театрального мистецтва.

У 20-ті рр. ХХ ст. світ активно перетворюється, не в останню чергу і завдяки кризі. Пасуть задніх цілі країни і континенти, які ще донедавна, маючи нафту й газ, «диктували» на планеті умови співжиття. На противагу їм у лідери виходять країни і суспільства, що роблять ставку не на сировину, а на гуманітарні цінності – на культуру. Чи не вперше за тисячоліття європейської цивілізації виник справжній дефіцит на культуру – економіка третього тисячоліття вже не спроможна надавати стабільність і об'єднувати довкола фундаментальних цінностей. Годі й казати – вартість «заводів і пароходів» усього світу не йде ні у яке порівняння з цінністю Джоконди чи Рільке, Лесі Українки чи Курбаса, Баха чи Сервантеса. Новітня наука відкрила: навіть еволюція всієї антропої цивілізації нині залежить передусім від Культури!.. Такі часи.

16 грудня 1919 р. Червона Армія розгромила білогвардійців і визволила Київ. До міста почали повертатись розпорошені акторські сили, які збирались в колишньому приміщенні «Молодого театру» на Прорізній. І тут відбулося справжнє злиття в один творчий колектив, не було поділу на шевченківців та молодотеатрівців.

Актори згуртувалися в дружній колектив і продовжували жити як творча родина. Традиції були добрі й різноманітні: спільне відвідування вистав, концертів, музеїв, лекцій, виставок; спільне захоплення поезіями Шевченка, Франка, Українки, Олеся, Савченка, Ярошенка, обмін книжками; жадоба знання і обмін думками з побаченого, прочитаного, почутого; прогулянки до Канева, Межигір'я, до Дніпра, активний відпочинок з іграми, танцями, спортивними змаганнями. Так само доброю традицією стало серед молодотеатрівців вітання «Доброї роботи!», встановилася традиція відзначати разом особисті і колективні свята та пам'ятні дати. Незмінно урочисто святкували Шевченківські дні. Вони вдало поєднували відпочинок і роботу – були однією сім'єю.

В творчій роботі злились новаторство Леся Курбаса й майстерність акторів драмтеатру. Ця співпраця дала виняткові результати.

Курбас був саме стратегом-конструктором українського буття – його художньо-естетичний виклик торкався не лише театру. Та й театр він бачив передусім своєрідним мудрим суспільним парламентом і одночасно храмом, що впливають на буття, генерують для свого етносу (нації) автентичну етику і шкалу цінностей, де художнє (духовне) – го-

ловне. Саме тому в «Гайдамаках» такі актуальні трагічні картини нашої історії і така трагічно-толерантна етика – вона прочитана через ідею провини та ідеальної справедливості.

«Молодий театр» формував свої погляди під значним впливом Шевченкової творчості. Ще в перші дні студійної роботи тільки-но сформований колектив гуртом одвідував могилу Кобзаря, схиляючи чоло перед українським генієм. Створити виставу на матеріалі поезій Тараса Шевченка було заповітною мрією Курбаса ще з 1916 р. Найбільш співзвучною з подіями останніх років, зокрема 1919 р., була тема боротьби українського народу за своє визволення. Посилаючись на Степана Бондарчука, слід вважати, що більшість вистав «Молодого театру» («Йола», «Цар Едіп», «У пущі», ювілейна «Шевченківська вистава» за поемою «Єретик», містерія «Великий льох» за Шевченком та ін.) були лабораторними спробами, кроками до майбутнього монументального сценічного полотна «Гайдамаки». «Шевченківська вистава» містила багато ескізних начерків за поетичними творами Кобзаря, що були водночас етюдами до майбутньої великої вистави Курбаса.

Лесь Курбас вирішив використати у «Гайдамаках» стилістику античної трагедії, спираючись на хор як на виразника дум і поглядів суспільства. Всеформуючим мистецьким принципом стала ритмічна організація мас, руху, голосу. Він увів в інсценізацію так звані «Десять слів поета», яким надавались різноманітні функції: в одному місці хор – це душевна біль і мука народу, в іншому – надія, радість його, в третьому – жива стіна, що прикриває глум і знущання, які народ терпить від польської шляхти. Виставу Лесь побудував на синтезі світла, музики, пластично-скульптурних композицій та слова, подібного до музичного інструменту: можна сказати, що кожний виконавець ніби мав власну опрацьовану партитуру. За зовнішньої схожості, тотожності використання формальних прийомів (хорова декламація, ритмопластичний малюнок, стилізовані костюми) вирішення хору в «Гайдамаках» було принципово нове. В першу чергу завдяки тому, що на нього покладалося значно більше, смислове, ідейне навантаження. Він не просто акомпанував виставі, він її будував, повністю виправдовуючи визнання «діючого колективу». «Десять слів поета» несли основну думку і водночас значною мірою визначили емоційність вистави. «Гайдамаки» були підсумком трирічних шукань. Курбас мав звичку давати акторам перед початком праці над кожною новою постановкою своє режисерсь-

ке експозе, позначене силою мистецько-філософської синтези. В експозе до «Гайдамаків» Курбас казав: «Постановка має бути монументальною, себто з внутрішньою динамікою і зовнішньою статикою. Монументальність – це, перш за все, простота, ясність і загальна значимість форми і змісту, це – мистецтво великих пристрастей, могутніх страждань, високих екстаз, цільних характерів, різких контрастів, швидкої дії і сильних суспільних ідей, конкретних оригінальних образів, простих ліній, яскравих фарб... Звідси ясно, чому акцент не на побутовій подачі («Невольник», «Богдан» у старому театрі), не на деталях образів, а на його ідеї. Усе виразно, гостро, чітко. В сценах кохання – лірика, а не солодке «пронікновение», що натякає на любовні переживання. Великий рух, статурність – монументальність». (Із стенографічних записів режисерської секції театру, – цитати Гірняка і Добровольської, що зберегли запис у своєму архіві).

І в ритмопластичному малюнку, і в застосуванні принципу колективної декламації, і в зоровому вирішенні вистава-концерт «Ліричні вірші» була одним із перших ескізів до інсценізації «Гайдамаків». «Десять слів поета» в ній – це дальший розвиток того, що Лесь Курбас знайшов у «Ліричних віршах». Саме розвиток... Дехто з акторів – учасників вистави – проводить пряму аналогію між «Царем Едіпом», «Ліричними віршами» і «Гайдамаками». Тоді, як Лесь Курбас, чіткіше уявляючи напрямок пошуків і маючи унікальну здатність аналізувати не тільки мистецькі явища світового театру, а й власну творчість, зазначав, що це «метод культивування зовнішньої форми – пластика в театрі. Цей метод відійшов у непам'ять, і слід, який він залишив, безумовно, мусив бути благодійним, звернувши увагу автора на те, що у будь-який момент на сцені він щось виражає, якимось виглядає. Хоч, з іншого боку, цей метод міг в акторові щось зрушити на другий план».

Постановка «Гайдамаків» відбулася вперше на сцені Оперного театру ім. К.Лібкнехта і потім неодноразово показана широкому глядачеві. Ця вистава стала вінцем молодотеатрівських ідей і блискучим завершенням першого періоду творчості Курбаса-режисера. За словами видатного актора І. Мар'яненка, «назвати «Гайдамаків» лише кращою постановкою Курбаса було б невірно. Це одна з найвизначніших вистав українського радянського театру на зорі його розвитку. Це етапний твір в історії нашого театру».

Геніальні «Гайдамаки» за Т. Шевченком 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.

Література

1. Енциклопедія українознавства: в 12-и тт. / під ред. В. Кубійовича. – Т. 4. – С. 1238-1239.
2. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н.Корнієнко. – К.: Либідь, 2007. – 328 с.
3. Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи / упоряд., авт. вступ. ст. М.Г. Лабінський. – К.: Мистецтво, 1991. – 320 с.
4. Надія Соколенко. Лесь Курбас знаний і забутий / Надія Соколенко. – Дніпро, 2012. – № 2. – с. 118-122.
5. 100 найвідоміших українців. – К.: ТОВ «Автограф», ТОВ «КД» Орфей» 2005. – 640 с.

*Середа О. С.,
студент Інституту мистецтв НАКККиМ
науковий керівник: **Брайченко Т.Ф.**,
кандидат педагогічних наук,
професор НАКККиМ*

РИСИ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА

Світ на межі ХІХ–ХХ ст. перебував у передчутті катастроф, що гостро відобразилося у тогочасній культурі модерну. Однією із провідних літературно-мистецьких тенденцій став експресіонізм (від франц. «*expression*» – вираження, виразність).

В українській літературі та мистецтві на засадах експресіонізму творили В. Стефаник, О. Плющ «Великий в малім і малий у великім», Б.Яновський – опери «Суламіф», «Коломбіна», «Відьма», Б. Лятошинський, художники О. Богомазов, О. Новаківський, а в театральному мистецтві – Лесь Курбас. «За своїм спрямуванням у мистецтві ми відносимо себе до експресіонізму», – говорив він у промові до постановки «Газу» студією Березіль у квітні 1923 р.

Експресіонізм у театрі Курбаса, спрямування ним українського театру в європеїзоване, модернізоване русло започатковувалися в роки навчання у Відні. Саме тут формуються основи основ його творчого бачення мистецтва, його форми і призначення. Формуються вони значною мірою під впливом антропософії Рудольфа Штайнера, яка віщувала «друге пробудження», не знане побутовою, «простою», «лінійною» свідомістю. Інколи воно дорівнює сну, галюцинації, міражу. Так народжується головне – те, що потім мистецтво «перекладає» на мову чуттєвого і надчуттєвого.

За Стайном, експресіонізм – найгнучкіший з усіх драматичних методів, випробуваних у ХХ ст., проте елементом спільним для всіх експресіоністичних п'єс залишається безжалісний антиреалізм. Ідеологічним підґрунтям експресіонізму у німецькому театрі спочатку була драматургія протесту, реакція на передвоєнний авторитет сім'ї і громади, на жорсткі правила суспільного порядку, нарешті – на індустріалізацію суспільства і механізацію життя. Це була драматургія палкого протесту молодості проти старості, свободи проти авторитету.

Лесь Курбас теж робив ставку на нове, свіже, революційне. Він палко вірив у спроможність української молоді на зразок продуктивної та ініціативної німецької, вірив, що вона, непрофесійна, незаангажована пережитками культури, готова до створення нової культурної дійсності, назва якій – новий театр.

Люди, що творили новий театр, будучи небайдужими до того, що відбувається у світі, світі трагедій і катастроф, парадоксів і непорозумінь, війн і втрат, починають спрямовувати театр в політичне русло. Саме в цей період експресіоністська драматургія набрала політично радикального або марксистського характеру. У театрознавстві можна зустріти твердження, що тільки на марксистсько-ленінській світоглядній основі й могло здійснюватися Курбасове новаторство. Так, на думку Л.Курбаса, «революція визволяє; революція лікує. Вона – майстерне втручання хірурга. Всі наболіlostі громадських суперечностей розв'язуються одним ударом меча до перспектив, повних повітря. Жовтень розв'язав усе, чому, здавалося, виходу не буде». Згодом з'ясується, що він, як і багато діячів культури того часу, помилявся у своїй щирій вірі в революцію.

Слід зазначити, що театр політичний і театр експресіоністський мали багато точок дотику. Навіть при побіжному огляді яскраво проглядаються характерні риси цієї новаторської драми на сцені. Її атмосфера нерідко нагадувала сон, часом картини нічних жахів. Цей настрій створювався за допомогою притіненого нереалістичного освітлення та візуальних спотворень у декораціях, відповідного музичного супроводу.

Сценографія часто передбачала химерні форми та різкі кольори. Персонажі втратили свою індивідуальність, їх розрізняли лише безіменними позначеннями, як-от «Поет», «Батько», «Мати». Це були, радше, стереотипи і карикатури, ніж індивідуальні особистості. Сюжет і структура п'єси були, як правило, непослідовними. Вони склалися з епізодів, побічних подій та несподіваних сцен, кожна з яких виконувала власну функцію. Діалог на відміну від розмовно-побутового був поетич-

ним, гарячковим, рапсодичним. Під час вистави працювали не лише актори, музики, освітлювачі, а й безпосередньо самі глядачі. Відбувалося своєрідне злиття сцени і глядацької зали.

Характерним втіленням експресіонізму у режисерській діяльності Курбаса була постановка п'єси німецького експресіоніста Кайзера «Газ», яка стала прем'єрою «Березоля» і своєрідною візитною карткою творчих пошуків майстра.

Експресіоністичним є вирішення п'єси, яка ставить багато запитань, часто не даючи на них відповіді. Страшною і невпорядкованою силою тут видається маса, юрба, натовп. Вона – ніби смертна лавина, здатна знищити всіх і вся, саме її намагався останнім зусиллям волі зупинити інтелігент – Син Мільярдера. Але йому це не вдалося. Натовп його поглинув, і він застиг з виразом відчаю і нестерпного болю за людство.

Сценографія є яскравим показником методу експресіонізму. В. Меллер спорудив на кону умовну, багатопланову, інженерну конструкцію – таку собі машину, що є втіленням важкої індустрії (у вузькому розумінні) і нового машинізованого світу, де людина – маленький гвинтик (у широкому розумінні).

У стиль сценічного експресіонізму перевів Курбас і роман Е. Сінклера «Джیمмі Гігінз». П'єса – це світ очима головного героя. Внутрішні хвилювання Джиммі подаються дуже експресивно, особливо в кульмінаційний момент – у ситуації допиту і катування. Божевілля, поступова втрата розуму героєм супроводжується роздвоєністю свідомості, ірреальними картинками галюцинації. Деформація свідомості героя, екстатичний стан посилюється «істеричним» танком майже дитячої радості маси, натовпу. Декорації вистави організовані так, що сцена виглядала плакатом у стилі графіки Гросса – позадуховна фактура, відчужена від людського «я».

Режисер будує всю виставу за принципом кіномонтажу, використовуючи естетику експресіонізму німого кіно. Монтаж, світло, подане в особливий спосіб, використання напливів, крупних планів, музика як низка монтажних фрагментів, на які накладалися конкретні функціональні шуми. Окрім цього, екран був використаний і як безпосередній фрагмент декорації.

Лесь Курбас зумів зробити експресіоністичним і самого Шекспіра, поставивши «Макбет». Це була перша в історії українського театру постановка шекспірівської п'єси. Тут можна помітити певні перегуки з принципами епічного театру Брехта, а саме так званий «ефект відчуження», який полягав у тому, що актор діяв на сцені і як персонаж, і від власного імені.

Найбільш повно це втілено у ролі Блазня: Амвросій Бучма не лише входив і виходив з ролі, не лише вставляв дописане на злобу дня, але й перетворював своє сценічне тривання на коментар до того, що діялося на кону.

Ще одна вистава – «Диктатура» І. Микитенка, сповнена несподіваних експериментів, пов'язаних з музикою і речитативом, вибудована експресіоністськими методами, які можуть бути виражені двома словами – деструкція і диспропорція. Деструкція полягала в тому, що Курбас розбив п'єсу «на найдрібніші кадри, а потім заново їх склеював». Розумінню послідовності цих епізодів і логічного руху п'єси сприяла спеціальна конструктивно-інженерна сценографія («рухлива і складна система різних трансплінів-планшетів, що пересувалися по-горизонталі і вертикально»).

Диспропорція існувала на двох рівнях: по-перше, це диспропорція просторова (малі хатки і великі люди); по-друге, диспропорція психологічна – театр відмовився від звичайних діалогів; персонажі розташовуються довільно – аж до того, що не бачать з ким розмовляють; функції діалогу передаються музиці, співу і кіно. Монологи усунуто зовсім – їх розбито на репліки і деформовано музикою.

Розгляд навіть кількох вистав дозволяє стверджувати, що експресіоністична методика вкорінилася у свідомості Курбаса і визначала сценічну спрямованість його вистав. Вона була визначальною, але в той же час не єдиною. Були в нього й елементи романтизму, й імпресіонізму, і символізму, і навіть свого роду реалізму. Він експериментував і з примітивним (природнім) мистецтвом – вертепом, і з віршованою спадщиною українських поетів – Тараса Шевченка, Лесі Українки, Олександра Олеся, і з класикою світового театру. Курбас вбирав у себе все нове, авангардне, трансформував їх через своє сприйняття і виводив уже свою формулу актора, вистави, театру. Виводив для того, щоб освіжити українську культуру і занурити її вглиб європейських культурних процесів, у вигляді певного коду, щоб передати її наступним поколінням, щоб вони теж приєднувалися до цих процесів і творили суголосну їм культуру, націю.

Література

1. Дутчак Г. Лесь Курбас працював над тим, щоб збивати театр на позицію українського націоналізму / Г.Дутчак // Український театр. – 2001. – №6. – С. 30-32.
2. Красильникова О. Актор у сценографії «Березоля» / О. Красильникова // Зап. наук. т-ва ім. Шевченка. Праці Театрознавчої комісії. – Л., 1999. – С. 212-234.
3. Курбас Л. Из творческого наследия / Л. Курбас // Театр. – 1987. – № 9. – С. 55-60.
4. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. – Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1989. – 1026 с.

*Бабаскіна Г.С.,
студентка Інституту мистецтв НАКККіМ
науковий керівник: Вовкун В.В.,
кандидат культурології, професор*

ПОЛІТИЧНИЙ ТЕАТР ЛЕСЯ КУРБАСА

Театральне мистецтво періоду НЕПу стало переживати процес «переоцінки цінностей»: починався наступний виток пошуку нових ідей та сценічних форм. Ідея переростання жовтневої революції у світову захопила в Росії Мейерхольда, Маяковського, які втілили її у масштабі містеріально-міфологічному, в гранично плакатній постановочній стилістиці і символічних образах. В Україні саме Лесь Курбас у цей час проголошував у своїх виставах цінності загальнолюдського характеру. Згодом театр «Березіль» постає як театр філософсько-політичний («театр акцентованого впливу»). Політичний час України вимагав від Курбаса «злободеннішої» поведінки.

На тлі політичного театру, зокрема і з сюжетами революційної спрямованості (до ювілею революцій 1905-го та 1917-го), Курбас веде експеримент із ключовим поняттям своєї теорії – «образним перетворенням». На відміну від Станіславського, котрий наголошував на «перевтіленні», на психологічному уподібненні, і на відміну від Мейерхольда, котрий відсилав актора до «біомеханіки», Курбас шукає акторську формулу у витоках життя, у витоках енергії як такої – у ритмі як основі вітальності, як свідченні глибинних форм життя – органічного і неорганічного.

«Напередодні» та «Пролог» стали ключовими виставами театру Лесь Курбаса періоду НЕПу. Обидві вистави, хоч і приурочувались до 20-ти річчя першої революції в Росії, але були вільні від ювілейних виводів. У них була наявною атмосфера справжнього історизму, «драматична єдність долі людини і течії історичних подій». Лесь Курбас запропонував театральній публіці не хроніку подій, а епопею психології різних соціальних верств 1905 р. Наприклад, «Пролог» вибудовувався як драма шукань, сподівань, віри, відчаю та помилок у період революції. У цих виставах заявлено протиставлення суспільних «верхів» та «низів», демонстрування психологічної панорами настроїв різних соціальних верств.

Лесю Курбасу на славу вдавалася постановка масових сцен. Одна з найбільш послідовних дослідників мистецтва Курбаса Н. Корнієнко зазначала, що у виставі «Напередодні» режисер органічно поєднував «конт-

растні барви масштабних масових сцен та інтимні епізоди бентежних, але проведених на шепоті студентських зібрань під тихі акорди гітари, сполучав широке полотно епопеї з горельєфом першого плану – виразним ліпленням індивідуальних і групових сцен. Також однією з найцікавіших знахідок режисера виявилось використання прийомів східного театру тіней. Тіні персонажів жили у виставі, немов, окремі істоти. Таким чином між персонажем і його тінювим відображенням виникало конфліктне протистояння, що фіксувало момент душевного надлому.

У важкі для театру «Березіль» часи Лесь Курбас здійснив постановку «Жовтневого огляду» як контраргумент проти звинувачень у ідеологічному шкідництві. У цій ситуації Курбас акцентував ідеологічну витриманість в агітаційному дусі. Але багато хто зазначав, що ця вистава переобтяжена матеріалом і тому це негативно відбилося на театральності постановки. Проте, як зазначав Ю. Смоліч, було досягнуто темпу і тембру доби. Загальним підсумком було те, що контакту з дійсністю агітаційний театр забезпечити не міг і тому термін його служби швидко закінчився. Наприкінці 20-х – на початку 30-х рр. політичний театр відкрив для себе новий ідейно-тематичний ракурс, який дозволив театру усвідомити себе активною громадянською силою, що здатна розпізнавати явища, які становлять політичну небезпеку. Спостерігаючи велике засилля малограмотної, халтурної обивательської продукції в українському театрі, Лесь Курбас повинен був визнати, що «духовне міщанство» у мистецтві театру – актуальна проблема. І тому режисер спільно з Миколою Кулішем демонструють ряд робіт на цю тему: «Народний Малахій» та «Мина Мазайло». Тепер театр досліджував політичну реальність з урахуванням національного чинника – він дедалі більше стає національно-політичним театром.

Насамперед, Курбас виступав проти перетворення та експлуатації політичного театру як ілюстратора, як «наочного посібника» до партійно-державних декларацій, наполягав на його активності. Активна громадська місія театру має проявлятися у сфері створення духовних, світоглядних цінностей соціального співжиття, а не їх констатації. Внесок театру «Березіль» до ідейно-ідеологічної сфери режисер уявляв, як шлях подолання засобами мистецтва духовної інертності. Першочерговим завданням театру є виховний аспект. Як зазначав Лесь Курбас, «ми робимо такий план постанови, який примушує глядача раз і другий уважно дивитися, вдумуватися, ставитися обережно до життя. Оце перевиховання сучасної психіки..., це єдина реальна роль, яку можуть відіграти театри.

Режисер Курбас справедливо відзначив вичерпаність естетики мистецтва агітаційного театру по лінії її центральної опори – «соціальної маски». На його переконання, «гра чорним і білим, гра однозначними масками не викликає жодних реакцій, а маска на зразок буржуа і пролетаря, що повторюються у кожній з наших сучасних п'єс, це принципово... вони дуже зрозумілі для пролетаріату». І ще один принциповий момент естетики Курбаса пов'язаний з таким фактором театральної культури, як глядач. Його теза про те, що «театр мусить вести вперед глядача... мусить завжди мати певну диференціацію з глядачем... мусить бути завжди боротьба з глядачем...» викликала звинувачення на адресу режисера у політичній неблагоннадійності. При цьому Курбас незмінно залишався вірним умовному метафоричному театрові, який для нього завжди був протилежний традиційно-побутовому і психологічному мистецтву.

Віддаючи перевагу динаміці перед стабілізацією, Лесь Курбас спрямував колектив «Березоля» на пошук оновлених форм художньої виразності сучасного політичного театру, які, у свою чергу, повинні були підтвердити життєздатність і право умовного театру на соціальний аналіз і соціальну типізацію.

Творчий метод театру «Березіль» Курбас визначає як метод «експресивного реалізму». Опертий не на індивідуальний, а на соціальний досвід, опертий на активне, а не на пасивне світосприйняття і ставлення до життя, цей принцип протилежний тому, що у нас розуміють під «реалізмом». Він залишається і для нашого часу єдиним, що може встояти проти стабілізаторських тенденцій нашого мистецтва».

Гостра критика «Березоля» оберталася навколо одного питання: про брак визначеної політичної настанови й відсутність п'єс, які відбивають класову боротьбу, показуючи позитивні наслідки соціалістичного життя. Політична компанія проти Курбаса наростала й закінчилася його вигнанням у кінці 1933 р. з «Березоля», а згодом – арештом й засланням до концентраційних таборів. Уряд навіть змінив театрові «Березіль» назву і він став тепер Державним драматичним театром ім. Т.Шевченка. А з початком 1934 р. взагалі було заборонено вживати в мистецтві форми, які б мали будь-що спільне з новаторськими естетичними шуканнями. Митцям, зокрема в театрі, довелося знизити свою творчість до рівня так званого «соціалістичного реалізму». Застій і глибокий провінціалізм по-троху взяли гору й надовго запанували в українському театрі.

Література

1. Курбас Л. Из творческого наследия / Л.Курбас // Театр. – 1987. – № 9. – С. 55-60.
2. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. – Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1989. – 1026 с.

Толубко В. О.,
доцент кафедри режисури
театралізованих видовищ і свят НАКККіМ

РЕЖИСУРА МАСОВОГО ВИДОВИЩА ЯК СКЛАДОВА РЕЖИСЕРСЬКОГО ПРОСТОРУ ЛЕСЯ КУРБАСА

1. Масові свята, театралізовані дійства і демонстрації, тематичні концерти і агітсуди, мітинги, маніфестації, спортивні паради – масові видовища, новонароджені революційними процесами в Росії та Європі – на території України стали складовою видовищної культури 20–30 рр. Кожна історична епоха диктує свої вимоги й своєрідно впливає на зміни внутрішньої та зовнішньої структури культурного простору. В епоху глобалізаційних змін значно посилюється вплив масової культури на святкові, розважальні та рекреаційні заходи. Не без такого впливу стала і художня творчість видатного театрального реформатора, новатора, режисера, актора, педагога, засновника модерного українського театру ХХ ст. – Лесь Курбаса.

2. Лесь Курбас висував як принципову відмінну рису нового театрального мистецтва – його соціальну активність, енергійне втручання в життя, що означає переосмислення ролі і завдань кожного компонента театру, вдосконалення його впливовості, боєздатності, активізацію як самого театру, так і глядача.

Починаючи з часів Молодого театру режисер Курбас прагне розірвати «картинну в собі замкнуту пасивність психологічного театру», утвердити на сцені замість ілюзії життя яскраву виразність і театральність мистецького твору – прагнення «розбити рампу сценічної коробки і винести утворену конкретну річ перед рампу». «Основою для нового театру став момент дії. Перенесення центру ваги з художника, літератора на актора». Це означає, що скасовується «четверта стіна», відкривається можливість встановлення прямих контактів сцени з залом, включення глядачів у театральне дійство.

3. Численним популярним масовим дійствам 20–х рр., які грішили наївними і схематичними композиціями, скульптурними групами, спортивними вправами, режисер Лесь Курбас протиставляє і приголомшує новизною постановки і досконалістю художньої розробки сценічної дії, насамперед *масових сцен*. Статика «скульптурності» змінилася невпинним ритмізованим рухом, динамікою, каскадом стрімких мізансцен. «Скульптура» ожила, набрала різкої експресії, залишаючись водночас монолітною силою.

4. Лесь Курбас не дотримувався педантично якогось одного вузького принципу побудови сцен. Разом з гострим контрастним протиставленням він використовував інші принципи, досягаючи цим широкого розгортання подій, багатства і глибину змісту. Так, масова сцена «Вночі перед повстанням» у культовій виставі «Гайдамаки» за Тарасом Шевченком спочатку йшла просто як жанрова сцена, в якій Кобзар на прохання повстанців співав, імпровізуючи на теми тогочасних подій. А закінчувалась масовка тим, що повстанці під спів відомої арії М. Лисенка «Ой літа орел...» вирушали на рішучий бій зі своїми віковічними гнобителями. Є документальні свідчення глядачів цієї епохальної постановки видатного режисера Леся Курбаса, що з «Гайдамаків», як з марджанівської «Фуенте Овехуни», йшли на фронт солдати окрилені та змужнівши. В. Василько після вистави казав: «Я не знаю, хто більш геніальний у «Гайдамаках» – Курбас чи Шевченко».

5. Вистава «Гайдамаки» (як і більшість постановок Курбаса) – це багатюща скарбниця, цілий університет для освоєння складної науки режисерської майстерності.

*Халахур Т. А.,
магістрант Інституту мистецтв НАКККіМ
науковий керівник: Погребняк Г.П.,
кандидат мистецтвознавства,
доцент, професор НАКККіМ*

НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР У ПОГЛЯДАХ ІВАНА ФРАНКА ТА ЛЕСЯ КУРБАСА

Український народ в особі Івана Франка та Леся Курбаса має найвищий творчий злет своєї інтелектуальної культури.

У своїх творах І. Франко постає мислителем-гуманістом світового масштабу. Він був прекрасним драматургом, вченим-філологом, літератур-

ним критиком, пропагандистом, перекладачем, істориком, соціологом, філософом. Йому належать понад п'ять тисяч творів у різних галузях літератури й науки. Випущені у світ п'ятдесят томів – лише третина написаного (за радянських часів кількість томів будь-кого не мала перевищувати доробку «вождя світового пролетаріату»). Підсумовуючи власні дослідження українського театру, І. Франко зробив висновок, що, маючи давні історичні традиції, які беруть початок від народних обрядів і звичаїв, через інтермедію і вертеп XVII–XVIII ст., давнє українське театральне мистецтво стало одним із джерел нового українського театру початку XIX ст. Мотиви й образи з давніх інтермедій проникали в шкільну драму, де весь драматичний і літературний інтерес був «не в самих актах, а в антрактах, в інтермедіях, котрими переплітано важкі й холодні декламації головної драми» [6]. Він зазначає, «що стародавня інтермедія стала одним із джерел нової драми, чим раз більше набирала самостійного життя, щоб потім під впливом нових європейських течій віджити в комедіях І.Котляревського «Москаль-чарівник» та В.Гоголя «Хитрість жінки» [2].

Також І. Франко наголошує на тому, що український народ особливо у XVI–XVII ст., в час його героїчної боротьби за свою незалежність, захоплювався драматичними діями і що театр цього часу показав вияв у народі «першого пориву національного пробудження» [6].

У статті «Руський театр у Галичині» (1885) І.Франко зробив огляд десятилітньої праці українського професійного театру товариства «Руська бесіда» у Львові. А у 1894 р. була створена перша історія українського театру і драматургії – «Русько-український театр (історичні обриси)». У цьому нарисі він виклав історію розвитку українського театру, починаючи з появи народної драми на Україні, і довів її до 1864 р. у Галичині та до 1880 р. на Наддніпрянській Україні. Робота відзначається багатством фактичного матеріалу, жодне видатне явище у театральному русі не залишилося поза увагою дослідника, хоча він і вказав у «Передньому слові», що театр Наддніпрянської України міг користуватися тільки тими уривчастими звістками, які потрапляли з Росії до галицьких часописів. І. Франко докладно розповів про театральні українські і польські трупи, що мандрували по містах і містечках України, та їхній репертуар.

Оглядаючи історію українського театру першої половини XIX ст., зокрема на Наддніпрянщині, вчений зазначає, що «з кінця XVIII ст. театр на Україні мав свою досить багату і цікаву історію і при сприяючих обставинах міг би був статися справді освітньою, цивілізаційною і наці-

ональною силою. Та він нею не стався, дякуючи нещасним політичним і суспільним обставинам, серед яких жила Україна» [6]. У 1898 р. Франко у праці «Русько-українська література» продовжив стислий огляд історії українського театру до кінця XIX ст. У статті «Южнорусская література» (1904) торкнувся історії українського театру найновіших часів [2].

Як історик театру І. Франко у своїх працях визначив найголовніші віхи в репертуарній політиці української сцени. Відзначаючи особливості репертуару нового українського театру, він наголошував, що І.Котляревський і В.Гоголь у перших своїх драматичних творах відразу виявили характерні прикмети української драми: взяли для неї «живцем фігури з місцевого народного життя», а глибоке знання письменниками рідного народу і щира любов до нього «додають їх творам такої живості, правди і теплоти, що вони й досі не перестають держатися на сцені» [6]. І запорукою майбутнього успішного розвитку національного театру, на переконання вченого, може бути лише український репертуар.

Неодноразово І. Франко стверджував, що наявність такої мистецько-духовної інституції, як високорозвинутий національний театр, вкрай необхідна, оскільки він «доносить наше слово і нашу пісню в такі сфери, куди б вони інакше не дійшли, зігріває любов до них серед нашої молоді, пригортає до нашої справи відчужених і заскорузлих, додає нашим змаганням поваги у чужих і загалом вартих усякої пошани як прояв нашого духового життя і артистичної творчості» [2].

Іван Франко запропонував поряд із міським театром («за своєю суттю він мусить лишитися міським») створити театр іншого типу – сільський театр, «бо загалом театр – один із конечних, органічних проявів національного життя, і наше селянство, в більшій мірі, ніж наше маломіщанство, приходить до того духового рівня, коли добра книжка і театральні вистави робляться для нього конче потрібною духовою стравою» [3]. Форми цього театру можуть бути різноманітні – від лялькового театру до спеціально організованої трупи, яка, працюючи в якомусь місті, періодично давала б вистави по селах. Вчений наголошував, що, даючи такі вистави у провінції, треба дотримуватись певних правил: «давати в торгові дні дешеві вистави народних штук, розпочинати зараз пополудні, так, щоб вистава скінчилася надалі» [5].

Іван Франко порушував питання про заснування в Україні «Товариства драматичного», яке б тримало зв'язки з такими товариствами або театральними осередками «по інших краях» і діставало необхідну теат-

ральну інформацію, укомплектовувало б театральну бібліотеку, декорації, бутафорію, реквізит, організовувало б ініціативних людей, які б могли розробляти нові форми українського театру.

Авторитет і вплив І.Франка на творчу практику українського театру був вагомим. До нього зверталися за порадами з приводу режисури, акторської майстерності, до його думки апелювали у суперечках і дискусіях. Праці його стали теоретичним підґрунтям діяльності перших українських театрів А. Крушельницького, М.Садовського та ін. Як дослідник та історик театру Іван Франко займає одне з чільних місць в українському мистецтві.

Вищим ідеалом І. Франко вважав боротьбу за людське щастя, свободу людини. Досягнення цього ідеалу вчений пов'язував з розбудовою соціалістичного суспільства, розуміючи під соціалізмом прагнення усунути соціальну нерівність, запровадити справедливість, змінити існуючий лад таким чином, щоб наявний продуктивний капітал, тобто земля, фабрики, машини та інше знаряддя праці, а також сировина замість того, щоб бути приватною власністю кількох людей, перейшла у власність колективу.

Істотно, що І. Франко ніколи не писав про конкретні риси суспільства, наголошуючи лише на його загальних рисах, де люди перестануть бути панамі і слугами, а стануть просто людьми. Соціалізм виступав для нього не державною власністю з диктатурою пролетаріату, а «свобідною» громадою і свободою кожної людини. Соціалістичне суспільство він вважав асоціацією громад, кожна з них має право на самостійне управління, розвиток і життя без будь-якого верховенства одного народу над іншим.

У родині Курбасів до письменника ставилися з особливим трепетом. Його батько – відомий актор галицького театру, Стефан Янович був першим виконавцем ролі Михайла Гурмана в п'єсі І. Франка «Украдене щастя». Він грав також Хоростеля в п'єсі Франка «Учитель», писаря Качуркевича в «Рабині». Пізніше сам здійснив постановку комедії «Учитель» та п'єси «Саламейський алькальд» Кальдерона, яку переклав Франко, почав працювати над його історичною драмою «Сон князя Святослава» [4].

Лесь, звісно, бачив у театрі «Руська Бесіда» всі вистави, поставлені за п'єсами Франка, і читав все, що виходило з-під пера улюбленого письменника, знав напам'ять багато його поетичних творів, декламував їх зі сцени. Саме тому друзі вирішили звернутися зі своїми першими літературними спробами безпосередньо до Івана Яковича Франка.

Згодом, Лесь Курбас ініціює створення журналів «Театральні вісті», «Варикапи театру», «Радянський театр», де вміщує статті, рецензії, робить

огляди театрального життя, вступає в полеміку щодо політичних позицій. Він привертає увагу громадськості й насамперед молоді до новітнього репертуару й актуальності форм, порушує теоретичні проблеми театру, перекладає статті про мистецтво європейських режисерів, письменників.

У власних виступах Лесь Курбас підкреслює, що до драми слід підходити як до інтегральної частини самостійного мистецтва театру, висловлює міркування про мистецтво майбутнього, про перспективи його розвитку, формулює ідеї естетичного театру, критикує шаблони, утверджує право та обов'язок театру щодо його самобутності серед жанрів мистецтва, обґрунтовує самоцінність творчості актора й режисера, спираючись на високохудожню драматургію, обстоюючи ідею розумного й освіченого майстра-актора.

Лесь Курбас опублікував книгу «Шляхи українського театру і "Березиль"» (1927), статті «Молодий театр. Генеза-завдання-шляхи», «Театральний лист», «Нова німецька драма», «На грані (про Молодий театр)» та ін. Переклав із німецької мови книгу «Мистецтво вмирає» В.Обюртена, написав до неї передмову. Серед інших його перекладів – п'єси: з німецької мови – «Молодість» М.Гальбе, «Войцек» Г.Бюхнера, «Горе брехунові» Ф.Грільпарцера; з польської – «Йоля» Ю.Жулавського; із французької – «Останній лист» В.Сарду. Крім того, з норвезької – вірш «Березиль» Б.Б'єрнсона.

Лесь Курбас усе життя листувався з І. Франком. На вечорі з нагоди 40-річчя творчої діяльності Івана Яковича він читав поезії зі збірки «Зів'яле листя».

З часом Лесь Курбас цілком поринув у музичне мистецтво: він ставить «Утоплена» М.Лисенка. Працює у співдружності з А.Петрицьким, М.Литвиненко-Вольгемут, С.Бутовським. Готує оперу С.Монюшка «Галька» разом із художником О.Хвостенком-Хвостовим, балетмейстером М.Мордкіним та диригентом П.Гончаровим; балетну виставу «Мрії» на музику Ф.Шопена, балет на одну дію «Азіаде» І.Гютеля, сам пише лібрето й виступає у виставі; працює над оперою «Тарас Бульба» М.Лисенка. Та цим намірам не судилося збутися. Наприкінці серпня 1919 р. до Києва вступають війська А.Денікіна. Роботу театрів припинено. Театр ім. Т.Г.Шевченка відновив роботу через кілька місяців. Курбас поставив п'єсу «Ганець чиновників» Р.Біринського, здійснив інсценізацію «Гайдамаків» Т.Шевченка. Вистава мала надзвичайний успіх. У театрах України і Канади відбулося понад півтори сотні її прем'єр. Він відзначав, що українцям, на жаль, потрібні порівняння з явищами чужих культур для того, щоб визнати своє власне духовне багатство.

У 1920 р. Курбас заснував Київський драматичний театр («Кийдрамте»), де поставив «Пошились у дурні» М.Кропивницького, а згодом і «Гайдамаків», «Молодість», «Горе брехунові», «Невольника» М. Кропивницького, «Макбет» В.Шекспіра.

У травні 1921 р. «Кийдрамте» було переведено до Харкова. Курбас вважав, що театр треба будувати, починаючи з актора, якого називав «розумним Арлекіно», через якого режисер звертається до публіки. Крім того, за думкою Курбаса, театр – життя, а не лише робота однодумців, що проявляється не відразу і не за помахом чарівної палички. Саме тому, створюючи свій «політичний театр» Курбас спирається на заклики до виховання, а не на перерахування лозунгів, що згодом робить його вигнанцем у власній країні, повторюючи тим самим шлях І.Франка, що усе життя був опонентом теорії К.Маркса.

Описуючи цю «прогресивну» державу, як її собі уявляли учні Маркса, І.Франко вирішує, що у такому майбутньому устрої соціальної демократії є багато привабливого для бідних людей, насамперед турбота держави про кожного свого громадянина. Але чим обертається насправді ця турбота? Сила такої турботливої держави, – пише І.Франко, – «налягала б страшенним тягарем на життя кожної людини. Власна воля і власна думка кожної людини мусила б зникнути... Люди виростили б і жили б в такій залежності, під таким піклуванням держави, про яке тепер не йдеться у найабсолютніших державах. Народна держава стала б величезною народною тюрмою» [3].

І. Франко оцінив людину як мислячу істоту, як творця, що підкоряє собі рослинний і тваринний світ. Саме духовні властивості дають людині «здатність жити й працювати спільно, мислити, відчувати, робити висновки, спостерігати; вони роблять її людиною в повному значенні цього слова». Спираючись на ці слова І.Франка, підсумовуючи цей період життя Леся Курбаса, варто звернути увагу ще на одну обставину, значення якої важко переоцінити. Курбас формується як творча особистість в атмосфері підвищеної вимогливості до мистецтва як до соціального інституту виховання і відповідальності перед ним театру.

Тож, мірилом поступу суспільства для І.Франка назавжди залишилися щастя і свобода людини. Він був глибоко переконаний, що «...саме багатство, сама наука, не може дати людині повного щастя. Наскільки людина може бути щасливою у житті, вона може тільки в співжитті з іншими людьми, в родині, громаді, нації. Скріплення, утончення того почуття любові до інших людей, до родини, до громади, до свого наро-

ду – та основна підвалина всякого поступу: без неї все інше буде лише мертво тіло без живої душі в ньому» [7].

Леся Курбас був відданий справі театру настільки, що не полишав її навіть після арешту 1933 р. Вже будучи ув'язненим, він здійснив у 1936–1937 рр. постановки п'єс «Весілля Кречинського» О.Сухово-Кобиліна, «Аристократи» М.Погодіна, «Інтервенція» Л.Славіна, «Учень диявола» Б.Шоу.

Вислів Леся Курбаса «Слова мовчать. Але не пам'ять» цілком відповідає творчому шляху цих двох геніїв українського народу, що, незважаючи на їхній вагомий внесок у національне мистецтво, залишаються несправедливо забутими.

Література

1. Берко П., Небелюк М. Еволюція філософічно-політичних поглядів Івана Франка / П. Берко, М. Небелюк. – Борислав, 2001. – 387с.
2. Бобошко Ю.М. Іван Франко – основоположник українського наукового театрознавства / Ю.М. Бобошко // Театральна культура. – 1966. – №2. – С.50–52.
3. Віденський період життя Леся Курбаса // Режим доступу: <http://www.mfa.gov.ua/austria/ua/29972.htm> / – Заголовок з екрана.
4. Леся Курбас– Режим доступу // http://wek.kiev.ua/uk/Курбас_Леся / – Заголовок з екрана.
5. Раїса Скалій. Два генії: Франко та Курбас / Раїса Скалій // День. – №152-153. – 27 серпня 2010. – С. 10.
6. Франко І. Батьківщина / І. Франко. – К., 1986. – Т.21. – 457с.
7. Хамар У. В. Іван Франко про здійснимість ідеалів / У.В. Хамар // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Філософія. – 2001. – №6. – С.29-35.

Туріна О. А.,

*кандидат мистецтвознавства, професор
кафедри естрадного виконавства НАКККиМ*

«ЛЮБОВ ДО МУДРОСТІ» В ТВОРЧОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА

Слово «філософія» – грецького походження – означає «любов до мудрості». Філософія перевіряє і з'ясовує ті шляхи, якими окремі науковці шукають правди.

Кожна епоха народжує своїх філософів та митців, які підіймаються на вершину духовного й культурного життя нації, втілюючи у своїй

творчості найістотніші риси народу. Саме таким філософом та митцем став у ХХ ст. Лесь Курбас – одна з найвидатніших постатей українського культурного життя 20-х – початку 30-х рр., провідний діяч відродження української національної культури та театру.

На думку Н. Корнієнко, він є глибоко своєрідним філософом-естетиком. Осяжність і вдумливість висунутих Курбасом митецьких та філософських завдань співмірна як з трагізмом його особистої долі, так і з долею всієї української культури ХХ ст.

Лесь Курбас був театральним режисером, актором, танцюристом, балетмейстером, піаністом, кінорежисером, педагогом, літератором, мистецтвознавцем та філософом театру. Серед інших його вирізняв високий рівень професійної майстерності.

Всеволод Мейерхольд назвав Курбаса «найкращим режисером Радянського Союзу». Досить буде проаналізувати Курбасову постановку Шекспірового «Макбета» в театрі Березіль 1924 р., щоб знайти безперечні свідчення того, що у свій час, Курбас був, без сумніву, одним із найреволюційніших і найвитонченіших режисерів у світовому театрі.

В історії світового театру він займає почесне місце. Лесь Курбас відмовляється від принципів традиційного українського театру і обирає шлях авангардизму та філософського прочитання драматургії. На його сцені замість реалістичності проживання, пластична образність, гра з простором та рухом. Курбас ставить на меті створити філософсько-художній комплекс, де будуть виховувати театралів «нового покоління».

Працюючи в «Тернопільських театральних вечорах» (1916), митець вчить початківців уважно вдивлятися у життя, аналізувати його і втілювати в ролях. У театрі Садовського Лесь Курбас блискуче запроваджує в життя свою методику. Завдяки цьому в акторській майстерності виникає термін «темперамент думки».

Творчий шлях Леся Курбаса як філософа – це шлях від Штайнера до Сковороди, від експериментального політичного театру до глибокої філософії театру. Він синтезує містерію з театром новітніх інтелектуальних технологій і чуттєво-психологічних осяянь. Він з успіхом ставить Шекспіра, Шевченка та Куліша. Його кращі вистави: «Макбет» Шекспіра, «Гайдамаки» Шевченка, «Джиммі Гігінс» Сінклера та ін.

Лесь Курбас був засновником спочатку політичного (1922–1926), а потім філософського (1926–1933) театру в Україні. Курбасівська концепція світу й театру вступає в протиріччя з авторитарною владою. В 30-х

рр. режисера репресують. Його вистави знімають з репертуару, від Курбаса вимагають перегляду своїх позицій, визнання помилок.

Курбас – режисер-реформатор, «людина-театр». Він ішов до театру своєї мрії вперто та філософськи осмислено. На сцені свого театру, досліджуючи мікрокосм людини, досягає великих масштабів філософського розуміння в питаннях людської підсвідомості. Ідеї реформатора театру Курбаса зажили своїм життям і після його смерті. Його постановки є особливими й актуальними та вважаються кращими серед сотень театральних спектаклів за всю історію театру. А за його методикою навчаються і нині актори й режисери світу.

Література

1. Демчук Т. Тернопільські театральні вечори / Т.Демчук // Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К., 1969. – С. 73-77.
2. Корнієнко Неллі. Лесь Курбас і духовні засади українського авангарду / Неллі Корнієнко // Дзеркало тижня. – 2007. – № 5 (10-16 лютого).
3. Курбас Лесь. Філософія театру / упоряд. М.Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 917 с.
4. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. – К.: Дніпро, 1988.
5. Лесь Курбас: Статті и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие / сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк. – М.: Искусство, 1987. – 463 с.

*Кірієнко В. Л.,
студент Інституту мистецтв НАКККіМ
науковий керівник: Погребняк Г.П.,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор НАКККіМ*

ФІЛЬМИ ЛЕСЯ КУРБАСА: СПРОБА ІНТЕГРАЦІЇ В КІНО ДОСВІДУ ТЕАТРАЛЬНОГО АВАНГАРДУ

Лесь Курбас був «кінематографічним» митцем незалежно від того створив би він власне фільми чи ні. Коли його називали «Гріффітом українського кіно», йшлося про естетичне використання ним не лише монтажу, не екрану – поетики кінематографа. Скажімо, його вистава «Джیمмі Гіггінс» – це зовсім нова семантика кіно. Тоді захопленість фактурою кінематографа позначалась на багатьох виставах – Мейєрхольд застосував екран у «Землі дибом», а Ейзенштейн ввів короткоме-

тражку-пародію на пригодницькі фільми. Вже сам факт введення у вистави екрану вивільнював нову естетичну енергію. Курбас вступає з кінематографом у ширші стосунки. Усю виставу побудовано за принципом кіномонтажу з використанням естетики експресіонізму німого кіно. Світло працювало за спеціальним сценарієм, використовувались «напливи», «крупні плани», музика була ланцюгом монтажних фрагментів, на які накладались конкретні функціональні шуми (своєрідний музичний конкретизм). У фактуру такої істинно кінематографічної вистави природно увійшло і власне кіно – текст в його семіотичному виправданні. Функції екрану по-особливому кодували виставу введенням хроніки початку війни, що зближувало дві реальності – актуально історичну і відображену заходами кінохроніки. Але найблискупішим винаходом був окремо знятий фільм з головним героєм вистави, якого грав Амвросій Бучма. «Крупний план» героя, поданий сценою, підхоплювався «крупним планом» героя у виставі – і навпаки. Цей хід важко переоцінити... Це було відкриття, як і винахід – за всієї його наївності – сценічного «підсвідомого». І як фрагменти «поточку свідомості», самостійно відкриті Курбасом для сцени одночасно з відкриттям його літературою авангарду («Улліс» Джойса).

Йдеться саме про поетику нового мистецтва, її потенції для інших видів мистецтва, які Курбас відчув одним із перших. І якщо вивчати Курбасів «кінематограф у театрі», ми наблизимось до його кінорежисури безпосередньо в кіно...

Перші спроби в кіно А. Бучма робить разом з Л. Курбасом. Упродовж 1923–1925 рр. на Одеській кіностудії відбуваються одразу два дебюти: Леся Курбаса як кінорежисера та Амвросія Бучми як кіноактора. У першому фільмі «Вендетта» Бучма грає епізодичну роль нічного сторожа, але цілком поринає в нову для себе справу. Його цікавив і процес творення фільму, і саме знімання, і обробка фільму та монтаж. Актор придивлявся, прикидав, чи відповідатиме він вимогам і специфіці кіно. Та як показала подальша робота в кіно, образи, які він створював на екрані, нічим не поступалися театральним, більше того, просте обличчя актора з масивними, грубуватими рисами, виразне і рухливе, багатство міміки, жестів, правдивість і щирість – все здавалося ніби створене для кіномистецтва та відповідає його вимогам. Так, у другому фільмі «Макдональд» Лесь Курбас вже пропонує Бучмі головну роль. Актор майстерно справлявся з усіма трюками (стрибав з другого поверху, чіплявся за аероплан) – тут знадобився курбасівський «вишкіл» актора. Почина-

ючи з «Макдональда», А. Бучма сам гримується настільки якісно, що англійська леді була приголомшена, побачивши на кіностудії прем'єру Макдональда, бо загримований актор не відрізнявся ні зовні, ні поведінкою, ні манерою триматися в колі людей. Роль старого генерала зіграв Бучма і в ще одному фільмі Леся Курбаса «Арсенальці». Ці фільми, на жаль, не збереглися і не стали такими гучними та фундаментально важливими для української культури. Усе ж перші кінокроки режисера не були даремними: він вперше застосував рухому камеру, а також дав першу кіношколу для Амвросія Бучми, попереду якого чекали ще безліч цікавих ролей.

Зі спогадів Й. Гірняка дізнаємося: «Вже на перших порах Курбас виявив повне розуміння кінематографа і його творчих можливостей та впевнено заволодів основними засобами мистецької виразності кіно та його специфікою. Оператор Завелев, якого вважали тоді визначним авторитетом, бо за ним було знятих кілька десятків фільмів, зразу помітив майстерність Курбаса і не зважувався встрявати зі своїми порадами й заувагами, як він це дозволяв собі робити з новачками.

Перша зустріч Курбаса з кінематографом вразила і нас, його учнів. Ми чекали чогось небуденного, якогось чуда, а він поведився зі знімальним апаратом, як з чимось добре знайомим і освоєним. Ми не помічали в нього ніякого хвилювання. З першого дня він заімпонував операторові своєю волею і своїм мистецьким видінням. Курбас увесь час пробував, експериментував і перевіряв наслідки тих шукань і дієвість своїх задумів на нас, на всіх співробітниках знімальної групи і на собі самому. Він був дуже вимогливий до нас, а до себе самого в першу чергу».

Курбас детально розповідає акторам, що їм треба робити та навіть сам часто грає, потім декілька разів репетирує (два-три рази) і – зйомка. Грають актори за системою Курбаса – максимальна виразність, чіткість, усе дрібне відкидається. Лесь Курбас був попередником О. Довженка. Він першим серед радянських кінематографістів поєднав у кадрі дію та слово, вдало використав перевірений у театрі метод перевтілення (фільм «Макдональд»).

Знятий 1925 р. фільм «Арсенальці» – чи не найдосконаліший у Курбаса, як у концептуальному, так і у постановницькому плані – після докорінно переробленого схематичного сценарію Г. Тасіна. Це пригодницька стрічка про більшовицьке повстання у січні 1918 р. У центрі розповіді молодий патріот і вродлива розвідниця, котрі мають налагодити

контакт між робітниками заводу «Арсенал» і червоноармійцями. Поділивши вертикально екран навпіл, режисер уперше в радянському кіно застосовує прийом подвійного екрана (ділить екран навпіл), що виявився особливо виразним у масових сценах. Скажімо, під час наступу робітників на війська Центральної Ради напрям руху показано так, що зустріч видається неминучою, а завдяки прискореній зйомці, повільна хода робітників дає ілюзію неодмінного затримання ворожої кінноти. Знята на вулицях Києва, ця експресіоністична картина є однією з перших в Україні, де використано прийом панорами і наїзду. На жаль, «Арсенальці» залишаються лебединою піснею Курбаса – кінорежисера, який зазнає розчарування через партійний контроль і всезнайство функціонерів від кіно, а також через еміграцію деяких акторів, вихованих митцем, у пошуках кращого заробітку.

Література

1. Запорожець О. Уроки: спогади про Леся Курбаса / О.Запорожець. – К., 1987. – №2. – С. 141-146.
2. Курбас Л. Из творческого наследия / Л. Курбас // Театр. – 1987. – №9. – С. 55-60.
3. Ткач В. Мова кіно у театральних постановках Леся Курбаса «Джиммі Гігінс», «Макбет» / В.Ткач // Зап. Наук. т-ва ім. Шевченка. Праці Театрознавчої комісії. – Л., 1999. – С. 234-246.

*Розквас Л.О.,
магістрант Інституту мистецтв НАКККіМ
науковий керівник: Шлемко О. Д.,
кандидат мистецтвознавства, професор НАКККіМ,
Заслужена артистка України*

ТРАГІЧНА ДОЛЯ ЛЕСЯ КУРБАСА КРІЗЬ ПРИЗМУ МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ

«...Він був високий, ладно збудований, свою велику гарну голову носив гордо. Його великі очі завжди, не мовби, чомусь дивувалися. Може, це залежно від розташування його брів: вони були чорні й врозліт, як крила ластівки. Ніс з горбинкою, рот добрий, а губи завжди готові ласкаво вам посміхнутися ...».

Лесь Курбас був мрійником, закоханим у мистецтво театру, активним організатором театрального життя, сміливим новатором у мистецьких пошуках, який досяг чимало...

Як і в кожній молодій людині, крім творчих поринань та злетів, в Л. Курбаса були людські почуття та кохання. Але дорогу, що зветься життям, дуже важко пройти без помилок, розчарувань, сліз, ненависті та відчаю. Доля Л.Курбаса розпорядилася так, що його перше кохання зазнало гіркої невдачі.

У 1912 р. Лесь Курбас вступив як актор до трупи Львівського театру товариства «Руська бесіда». Головною партнеркою по сцені в нього була надзвичайно вродлива і талановита акторка, яку тоді називали «галицька Заньковецька» – Катерина Рубчакова. Вони виконували головні ролі в різних виставах – ролі закоханих: він – Михайла, вона – Ганну в «Украденому щасті», він – Острова, вона – Олену в «Дяді Вані»... Природно, що акторка не може не робити знаки уваги своєму партнерові по сцені. І в якийсь момент Курбасу могло здатися, що вона зізнається в любові не персонажеві, а йому самому. Це був, справді, високомистецький, вишуканий, одухотворений дует. Їхні почуття, які вони проявляли на сцені, знайшли певне продовження в житті.

Молодий герой-коханець Лесь Курбас по-справжньому, по-юнацькому, закохався у свою партнерку по сцені, заміжню жінку, набагато старшу за себе, в якій були чоловік і діти. Спочатку він приховував свої палкі почуття, та коли в 1913 р. вони їхали на гастролі до Кракова, його почуття спалахнули з більшою силою, він зізнався Катерині в своєму коханні.

Та спалах його любові зазнає фіаско, адже Катерина Рубчакова зіграла свою артистичну роль. Ця сцена так Л.Курбаса образила, що він намагався покінчити життя самогубством. Саме після цієї вистави Курбас вибіг з театру... Його знайшли неподалік – у калюжі крові. Коли його привезли до лікарні, хірург розкрив грудну клітку й сказав, що... оперувати не буде! Куля невеликого калібру потрапила прямо в серце, але при цьому «закапсулювалась» – навколо неї виник жировий пухирець.

«... Як таке могло статися? Спасибі старенькому бутафорові: перед спектаклем він ретельно змазав і театральний пістолет, і кулю, що перебувала в ньому... Він вистрілив собі в груди. На велике щастя куля пройшла біля серця. В лікарні його життя вдалося врятувати. Та куля, яку лікарям не вдалося дістати і яку він проносив під своїм серцем все своє життя, не давала йому забути про перше його кохання...».

Актори «Березіля» знали: якщо під час репетицій режисер тримається за серце, то куля дає про себе знати. І намагалися не хвилювати його.

Одужавши, опанувавши свої емоції, через декілька місяців Курбас повернувся до театру і продовжував ліричний дует із Катериною на сцені. Але він усвідомив, що почуття актора на сцені не обов'язково знаходять продовження в житті.

Кажуть, перед тим, як пустити в себе кулю, він залишив для неї записку: «Пробач, що не зміг зробити тебе щасливою!». Катерина померла в 1919 р., а записку знайшла її дочка – акторка Ольга Рубчаківна.

Ось таким трагічним та болючим виявилось перше кохання Курбаса...

Швидкий ритм життя, велика кількість подій змінюють актора. Ще вчора – закоханий у Катерину молодий юнак, а вже сьогодні – відомий у театральних колах чоловік знаходить своє справжнє кохання. Вже на першому побаченні він сказав Валентині Честяковій: «Ти будеш моєю дружиною!» Валентина теж працювала у театрі. Усі були закохані у молоду жінку. Та незважаючи на це, Валентина вважала себе недостойною великого митця: «Не знаю, чому і як сталося, що я привернула особливу увагу Олександра Степановича. Одного разу мене з ним – мабуть, з його ініціативи – познайомили. Так, несподівано для мене, почався мій київський роман. Удвох з Курбасом ми багато й подовгу гуляли київськими парками і розмовляли, розмовляли...». Цю зустріч Валентина Чистякова називала «головною подією свого життя». Через рік молоді люди побрались. Вони були прекрасною парою, в сім'ї панувало рівноправ'я.

Таким чином, перше кохання надавало йому сили та натхнення для акторської гри: адже він не просто переживав життя разом зі своїм образом, він перевтілювався і жив ним. Бо саме на сцені Лесь міг висловити свої почуття до Катерини. А за межами сценічного майданчика надзвичайно мучився, страждав, оскільки не міг руйнувати сім'ю. Курбас вважав своїм вчителем саме чоловіка Катерини Рубчакової і це ще більше розривало йому душу. Тому пострілом у серце хотів припинити свої страждання..., але не судилось йому піти з життя. Невдовзі подарунком долі стала 19-річна Валентина Чистякова, яка для Лєся Курбаса була і відмінним матеріалом, з якого він ліпив актрису для свого театру, тим більше, що вона вміла співати, танцювати, відзначалася чудовою пам'яттю, артистизмом. Вона і саме вона стала для нього другим ковтком повітря, була його музою. Валентина Чистякова своїм коханням загоїла усі його рани і примусила забути про все погане. Лише, інколи, біль від кулі нагадував про Катерину...

Закохані прожили разом десять щасливих років. А потім був арешт Леся Курбаса і згодом розстріл. Валентина весь цей час з надією чекала свого коханого арештанта і вже неживого чоловіка ...

Література

1. Надія Соколенко. Лесь Курбас знаний і забутий / Надія Соколенко // Дніпро. – 2012. – № 2. – С. 118-122.

Погребняк Г.П.,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор НАКККиМ

ТВОРЧА КРИЗА МИТЦЯ В КОНТЕКСТІ ПОЛІТИЧНОЇ СИТУАЦІЇ В УКРАЇНІ (1930–1933)

Так сталося, що театральний сезон «Березолю» 1930–1931 р. Лесь Курбас не збагатив жодною власною постановкою. Можливо, основною причиною тому була тогочасна різка зміна політичної ситуації в Україні, що позначилась новим сплеском боротьби з проявами буржуазного націоналізму.

Підозра в націоналістичних поглядах падала перш за все на представників літературно-мистецького середовища. Так, у становищі загрозливої політичної ізоляції опинився Микола Куліш. Його п'єси «Народний Малахій» та «Мина Мазайло», поставлені на кону «Березоля» восени 1931 р. були заборонені.

Лесь Курбас тяжко переживав заборону вказаних творів, оскільки їх втіленню було віддано колосальну кількість творчих сил колективу, а крім того, виведення п'єс з репертуару поставило театр на грань мало не політичної катастрофи. Ситуацію ускладнював ще й той факт, що режисер – один із провідних творців революційного радянського театру в Україні – не міг відкрито ігнорувати громадську думку, не дозволяв собі перебувати в стані опозиції до керівних партійних і урядових органів. Як наслідок Л.Курбас змушує себе опублікувати у пресі заяву-декларацію, в якій під тиском політичних обставин і зростаючої недоброзичливої критики визнає репертуарну лінію «Березолю» політично хибною й зобов'язується перебудувати творчу практику театру відповідно вимогам часу. На жаль, публічно «визнавши» ідеологічні помилки, режисер не

позбавив себе політичної підозри й недовіри, що призвело до хвороби й тяжкої кризи митця.

Нищівного удару Курбасові завдала звістка про те, що на початку 1932 р. аналогічну заяву публікують і провідні актори «Березолю», в якій усю відповідальність за допущені політичні збочення перекладають на художнього керівника театру, якому віднині висловлюють недовіру. Заява заклала підґрунтя тієї велетенської прірви, що згодом пролягла між Лесем Курбасом та колективом театру «Березіль», що в сезоні 1931–1932 р. не був зайнятий у спектаклях режисера, який знову не поставив жодної вистави.

Тяжку душевну і творчу кризу М.Курбаса, здається, могла би ліквідувати звістка про дозвіл п'єси М.Куліша «Маклена Граса», до постановки якої митець узявся з небувалим до того ентузіазмом і нею ж розпочав сезон «Березолю» 1933 р. Однак, ні режисер, ні драматург не могли навіть уявити, якою трагедією обернеться для обох названих сценічний твір. Вже в день прем'єри Лесь Курбас зрозумів, що трагедійний гротеск філософської за змістом вистави «Маклена Граса» став різким дисонансом до поширюваних тоді в радянському мистецтві урмажорних творів. Негативні рецензії на виставу з'явилися вже наступного дня, що з велетенськими труднощами дало можливість зіграти виставу всього кілька разів. Остаточну загибель спектаклю наблизила нищівна стаття в центральній республіканській газеті «Комуніст», в якій, окрім негативної оцінки вистави, йшлося про політично хибну лінію театру «Березіль» і, головне, в ультимативній формі ставилося питання про керівництво театром.

Керівні органи миттєво відреагували на постановку березільців. На засіданні колегії Народного Комісаріату освіти 5 жовтня 1933 р., на яке були запрошені письменники, діячі мистецтва, а також бажаючі з колективу театру, Лесь Курбас повинен був виступити з доповіддю про стан театру «Березіль». Миколи Куліша, про якого говорили як про автора ідейно і політично порочної п'єси, на засіданні колегії не було. Не прийшли на судилище і друзі театру.

За свідченнями очевидців, доповідь Курбаса була зовсім короткою. Однак, в ній митець вказував на необхідність творчої перебудови театру, визначав і її напрями, але, на біду собі, пов'язував їх із «Макленою Грасою», бо ж був переконаний, що мистецтво слід судити не з огляду на політичні декларації, а оцінювати його творчий рівень.

Становище Л.Курбаса на тому засіданні колегії НКО було трагічним, оскільки на його захист виступили лише деякі промивці, що ніяк не могли змінити хід заздалегідь вивіреного ходу подій. Серед тих, хто захищав керівника «Березоля», був І. Мар'яненко. Людина виключної чесності і правдивості, він був справжнім патріотом революційного оновлення театру, а тому його свідчення мало об'єктивне значення. Актор доводив, що Лесь Курбас перший в українському театрі підняв режисерське мистецтво на сучасний науково-творчий рівень.

Розуміючи, що прощається з українським театром назавжди, Л.Курбас виступив з останнім словом, переконаний в історичній правоті своїх мистецьких ідей, з вірою в талановитість і життєспроможність створеного ним високопрофесійного колективу «Березіль».

Супротивників театральних ідей Леся Курбаса, було, на жаль, навіть більше, ніж самих ідей. Однак можемо висловити думку, що трагічну долю режисера визначили не його політичні та мистецькі опоненти. Митець випередив свій час, який і вчинив нещадну розправу над новатором.

Література

1. Горбенко А. Харківський театр імені Т.Г.Шевченка / А. Горбенко. – К.: Мистецтво, 1979.
2. Курбас Лесь. Статті и воспоминания о Л.Курбасе. Литературное наследие. – М. : Искусство, 1987.
3. Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи. – К. : Мистецтво, 1991.

*Петрушевська М.В.,
магістрант Інституту мистецтв НАКККіМ
науковий керівник: Станіславська К.І.,
кандидат педагогічних наук, доцент*

ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЕСЯ КУРБАСА НА СОЛОВКАХ

У 30-ті рр. Леся Курбаса звинувачують в «ідеологічних помилках», вимагають перегляду програми розвитку театру, категорично рекомендують пристосуватися до «нового курсу». Розуміючи, що прямо Курбаса не здолати (занадто великий у нього авторитет!), чиновники від мистецтва вживають випробуваного засобу: посиливши тиск на труп, фабрикують у пресі «лист групи провідних березільців», який покладав

ую відповідальність за «політичні помилки» на керівника театру. Згодом лист фігуруватиме як «думка більшості колективу», хоча ніким з трупи не обговорювався і був складений у високих партійних кабінетах.

Леся Курбаса заарештовують у Москві 26 грудня 1933 р. На московських допитах Курбас не визнає за собою жодної вини, а вже в Харкові – з лютого 1935 р. – 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 – лише страшні тортури могли змусити Курбаса визнати такі звинувачення. 9 квітня 1934 р. режисера засудили до п'яти років. На ті часи це виглядало майже виправданням...

Місцем ув'язнення Курбаса спочатку було визначено Казахстан. Із геть незрозумілих причин, всупереч вироку, його відправили до Карелії – Біломорсько-Балтійських таборів. В усіх місцях свого ув'язнення Курбас не полишав режисерської справи, ставлячи п'єси у «зеківських театрах». У Курбасі був якийсь сталевий стрижень, котрий годі було зламати навіть у табірних умовах. Він пише: «До біса гарно тут. Пробую щось організувати. Важко. Але, здається, початок зроблено». І ставить у 1936 р. у таборі Біломорсько-Балтійського каналу на Ведмежій горі «Інтервенцію» Лева Славіна. Згодом у таборі суворішого режиму на Вянь-Губі – «Смерть Тарелкіна» О. Сухово-Кобиліна. Пізніше, разом із драматургом Мирославом Ірчаном репетирує сатиричну оперету-вар'єте «Сон на Вянь-Губі», де Курбас грає міма-музиканта, якого постійно відволікають, заважають грати, відбирають інструмент, заломлюють руки, але він вперто і настирливо продовжує. Звісно, виставу заборонили до показу.

В останньому «пункті» – на Соловках – театр був великий (на 350 місць). І актори на сцені, і глядачі у залі були переважно представниками інтелігенції – вченими, митцями, письменниками. Курбас побачив тут безліч знайомих облич, ніби опинився в центрі Харкова чи на Хрещатику. На Соловках методично знищували творчу еліту України. Він успів тут поставити «Аристократів» М. Погодіна, «Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна та «Учня диявола» Б. Шоу. «Чи добре вам буде, якщо ми повісимо вас рівно о дванадцятій?» – запитував у виставі «Учень диявола» головного героя генерал. У залі саркастично сміялися.

У кінці 1936 р. Леся Курбаса етапували на острів Анзер. Зеки називали цей острів «штрафним відрядженням». На Анзері існував маленький театр, розташований на другому поверсі колишньої церкви.

Поставлені Курбасом «Маленькі трагедії» О. Пушкіна були, немов, спеціально написані для цих обставин.

Соловецький театр, звичайно ж, був на острові осередком свободи – його вистави були акціями нескореного духу й спротиву. Табір і тодішній лад таких речей не прощали. Долю Курбаса було вирішено: навесні 1937 р. театр закрили, а у жовтні Лесю Курбасу винесли смертний вирок.

Про смерть Курбаса до останніх років достовірно нічого не було відомо. Вдова Леся Курбаса Валентина Чистякова отримала у 1961 р. свідоцтво про смерть чоловіка, де з усіма печатками і підписами повідомлялось, що «Олександр Степанович Курбас помер 15 листопада 1942 р. від крововиливу в мозок». То була неправда – цим роком датовано смерті багатьох репресованих діячів української культури, сліди яких губляться з жовтня 1937 р.

Було зрозуміло, що Курбас не пережив хвилю терору, яка прокотилася з жовтня 1937 р. у всіх таборах – від Соловків до Воркути й Коліми, коли комісія НКВС дала санкцію на розстріл сотень тисяч політв'язнів. Соловецькі в'язні були вивезені на баржі, розстріляні та з вантажем на ногах скинуті на дно Білого моря.

Різні були офіційні вирoki, по-різному складалися страшні соловецькі будні, та фінал чекав один – смерть. Лесь Курбас та інші страчені українці робили нелюдські зусилля, щоб врятувати свій розум і зберегти в собі промінець української культури – для нас, їхніх нащадків. І вже від нас залежить, кане це світло у безвість чи горітиме в наших серцях в ім'я майбутнього.

Література

1. Ревуцький В. Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська / В.Ревуцький. – Нью-Йорк: Слово, 1985. – 201 с.
2. Скалий Р. Лесь Курбас. Дорога на Соловки / Р.Скалий // Театр. – 1992. – №4. – С. 61-72.

З М І С Т

Шлемко О. Д. Леесь Курбас: становлення творчої особистості	3
Кратко Ю. В. Леесь Курбас: віденський період творчості	6
Черкасова О. Д. Леесь Курбас – реформатор театру	8
Матушенко В. Б. Леесь Курбас і театр «Березіль»	10
Брайченко Т. Ф. Вплив літературно-мистецького середовища на діяльність театру «Березіль»	14
Герасимова Т. О. Особливості театральної етики Леся Курбаса	16
Шенгера К. Я. Леесь Курбас і культура сценічного мовлення	21
Жуковін О. В. Леесь Курбас: про виховання режисера та актора	23
Демещенко В. В. Леесь Курбас та Іван Микитенко. Особливості роботи режисера і драматурга	27
Давиденко І. А. Співпраця Леся Курбаса з балетмейстером Михайлом Мордкіним	29
Гой І. М. Легендарна вистава Леся Курбаса	32
Середа О. С. Риси експресіонізму у творчості Леся Курбаса	36
Бабаскіна Г. С. Політичний театр Леся Курбаса	40
Толубко В. О. Режисура масового видовища як складова режисерського простору Леся Курбаса	43

Халахур Т. А.	
Національний театр у поглядах Івана Франка та Леся Курбаса	44
Туріна О. А.	
«Любов до мудрості» в творчості Леся Курбаса.....	50
Кірієнко В. Л.	
Фільми Леся Курбаса: спроба інтеграції в кіно досвіду театрального авангарду.....	52
Розквас Л. О.	
Трагічна доля Леся Курбаса крізь призму мистецького життя.....	55
Погребняк Г. П.	
Творча криза митця в контексті політичної ситуації в Україні (1930–1933)	58
Петрушевська М. В.	
Театральна діяльність Леся Курбаса на Соловках.....	60

Підписано до друку 10.05.2012. Формат 60x84 ¹/₁₆
Друк офсетний. Умовн. др. арк. 3,72. Тираж 300 прим.
Зам. 126.

Видавець і виготівник
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, Київ–15, вул. Івана Мазепи, 21
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 3953 від 12.01.2011.

