

ЗНАМЕНИТІ УКРАЇНЦІ

Ростислав
Коломієць

ЛЕСЬ КУРБАС

Харків
«Фоліо»
2019

УДК 929:792

K61

Серія «Знамениті українці»
заснована у 2009 році

Художник-оформлювач
О. А. Гугалова-Мешкова

**Надруковано на замовлення
Міністерства інформаційної політики України
ДЛЯ БЕЗКОШТОВНОГО РОЗПОВСЮДЖЕННЯ**

У разі якщо ви придбали цю книгу,
просимо повідомити на адресу:
books@mip.gov.ua

Коломієць Р. Г.

K61 Лесь Курбас / Ростислав Коломієць; худож.-оформлювач
О. А. Гугалова-Мешкова. — Харків: Фоліо, 2019. — 121 с.:
іл. — (Знамениті українці).

ISBN 978-966-03-5098-4 (Знамениті українці).

ISBN 978-966-03-9028-7.

Шекспірівські слова «Весь світ — театр, і ми актори в ньому» були девізом життя Леся Курбаса, ім'я якого овіяно суцільними легендами і вигадками. Ще за життя його вважали титаном, творцем, пророком-інтуїтом. «Заручником вічності в полоні часу» вважає Леся Курбаса автор цього видання — режисер, театральний історик і критик, педагог, перекладач Р. Г. Коломієць, доктор філософії, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, професор. Ця книжка — остання робота автора у циклі видань «Вибрані сторінки сучасного театру», присвячених творчості провідних театрів, видатних акторів і режисерів.

УДК 929:792

ISBN 978-966-03-5098-4
(Знамениті українці)

ISBN 978-966-03-9028-7

© Р. Г. Коломієць, 2014
© О. А. Гугалова-Мешкова,
художнє оформлення, 2019
© Видавництво «Фоліо», марка
серії, 2009

НЕУПЕРЕДЖЕНИЙ ПОГЛЯД

Театр у принципі — таїна, та феномен Леся Курбаса — загадка, й досі не розгадана українськими театрознавцями, культурологами, істориками. Як юнак з Галичини із незакінченою вищою освітою, з акторським досвідом у трупах етнографічно-побутової естетики зумів створити вистави на рівні з вищими досягненнями європейської режисури, більше — створити український театр, обов'язковий у європейському театральному процесі? Українці сьогодні з повним правом пишаються реформатором вітчизняної сцени Лесем Курбасом, як, скажімо, поляки — Єжі Гротовським, росіяни — Всеволодом Мейерхольдом, англійці — Гордоном Крегом, німці — Максом Рейнгарттом... Співвідносні імена, співвідносні діяння в європейському театральному просторі.

Між тим скільки вже написано про Курбаса — більше науково-подібного, менше — наукового, багато у мемуарному жанрі — в основному суцільно апологетичного. Більшість театрознавчих розвідок, біографічних відомостей, спогадів зібрані у місткому виданні «Життя і творчість Леся Курбаса в рецепції українського театрознавства». Тут містяться цінні відомості про життя і творчість майстра. Проте складається враження, що сучасні дослідники змагаються між собою, намагаючись категорично протиставити постать і творчість Курбаса радянському режимові. Як раніше, у 1920-ті роки, сучасники Курбаса намагались подати його творчість — художній вираз ідеї диктатури

пролетаріату, а на початку 1930-х — як вираз українського буржуазно-націоналізму. Між тим орієнтація Курбаса у соціальному просторі була складнішою і динамічнішою.

А вже скільки написано про Курбаса-конструктивіста, символіста, імпресіоніста, експресіоніста. Хто ж він був насправді? Тут все непросто. Динаміка творчих пошуків майстра вражає, хоча у знаменнику його творчості лежить єдиний, ще ніким не помічений принцип.

Суцільні легенди і вигадки навколо його імені. Ще за життя його друг, український поет високої екзальтації духу Михайль Семенко вважав Леся Курбаса титаном, творцем, пророком-інтуїтом, революціонером-велетнем. Сьогодні ж в Українській державі постає Курбаса міфологізована. Проте загадок навколо його імені не поменшало. Визнаного лідера театрального процесу в радянській Україні роблять ворогом народу. Найліпші друзі відвертаються від нього. Останнім місцем його роботи стає табірний театр радянського абсурду. Йому б жити у часи ренесансу, коли переважали тенденції творення, а не руйнування. Втім, «часи не вибирають, в них живуть і помирають...»

Пропонована біографія Леся Курбаса є дедуктивним поглядом на його життя. Це спроба розібратися у феномені митця. І тут на нас чекають неочікувані відкриття. І у пізнанні сутності його реформаторської діяльності у тогочасному українському театрі — в контексті європейського театального розвитку. І в розумінні динаміки його творчості — тут я унікатиму науково подібної термінології, якою перенасичені дослідження. І в осяганні суперечностей його особистості — тут я спиратимусь на фройдистський психоаналіз, який здобув популярності на початку ХХ століття. І в обережному дотиканні до перебігу подій його особистого життя — тут мені мають прислухатися філософські засади теорії вірогідності.

У відтворенні тогочасних подій, реконструкції курбасівських вистав, в оцінці його творчості ви не відчуєте унісону вражень. «Почуєте» різні голоси — акторів і театральних критиків — учасників чи свідків тогочасного театального життя, однодумців та опонентів

Курбаса, сучасних театральних істориків і критиків, які аналізують його творчість з оглядин часу. Тобто у книзі стикатимуться несхожі, часом — протилежні, погляди на творчість Курбаса, бо вона не підлягає однозначним оцінкам.

Маю попередити читачів: невдячна це справа — реконструювати вистави минулих часів. Театр живе тільки тут, сьогодні, зараз. Тому, оцінюючи курбасівські вистави, спиратимуся хіба що на відтворення окремих — показових фрагментів цих вистав і на опосередковані свідчення учасників і глядачів курбасівських дійств.

І останнє, про що маю попередити допитливого читача. Пропонуваний погляд на ключову постать в українському театрі Леся Курбаса — це особистий погляд. Не більше за це. Але й не менше. В процесі читання ви збагнете, чому я, спираючись на документальні дані, пропоную свій особистий погляд. Не можу писати про те, до чого так чи інакше, нехай опосередковано, не дотикнувся. Річ у тім, що у кінці 60-х — у першій половині 70-х років минулого століття я працював режисером-постановником театру імені Франка, і мені пощастило багато спілкуватися з березільською актрисою останнього призову, а тоді вже окрасою трупі франківців Наталією Михайлівною Ужвій і дізнатись від неї багато чого цікавого і несподіваного про Курбаса. Окрім цього, у щоденнику моєї бабусі, який вона заповідала відкрити не раніше 2010 року, містяться спогади про Вороного, Курбаса, Юру — вона їх знала особисто, а з Вороним навіть переписувалася, за що і постраждала.

Отже, перед вами, допитливий читачу, життя в мистецтві Леся Курбаса — як спроба розгадки доленосних питань його життя і творчості.

I. НЕВІДВОРОТНІСТЬ ДОЛІ

У випадку з Курбасом йдеться не про колоритні перипетії побутування актора на території театру, але про трагічне буття в мистецтві.

Із давнього життя десятиліть —
ось і тепер, в ці дні
(душа ж не мовчить)
так ясно чується в мені
Курбаса любий, доброзичливий голос —
повний, як колос:
долунює хода,
завжди бадьора, владно-молода.
Із давнини часу,
що вже назад не вертає, переді мною
Леся Степановича
дорогий образ
високо-чітко виступає,
образ одного з творців
нового українського театру,
образ душевної людини.
І весь час немовби дивляться на мене очі,
очі, в яких про оновлення драми
думок тайлися незміряні глибини...

Згадував на схилі літ Павло Тичина про друга своєї юності Леся Курбаса. Враження, що згадував із відчуттям власної провини, ніби вибачався. Вибачався на старісті літ за те, що зрадив ідеалам своєї юності?..

Леся Курбас народився для сцени так само, як Павло Тичина народився поетом. Обидва походили із родин священиків. Обидва починали у театрі Миколи Садовського: Курбас — актором-прем'єром, Тичина — помічником хормейстера. У «Молодому театрі» Курбас ставив у 1919 році «Поетичний вечір Павла Тичини» за його «Сонячними кларнетами». Обидва стали новаторами: Курбас — у театральному мистецтві протягом усього театрального життя, Тичина — на ранньому етапі поетичної творчості. Обидва по-різному завершили свій життєвий шлях...

Так, Леся Курбас народився для сцени. І справа не у сімейній традиції, не в освіті, ба навіть не у покликанні, а в одвічному хисті. Саме цей хист і ліпить долю — в ньому і тільки в ньому справа. При цьому твердження, що Курбас народився в акторській родині й тому його шлях до театру був визначений заздалегідь, видається довільним припущенням. Скільки випадків, коли акторські діти обирали інші професії. Напевне, їх більше, аніж випадків успадкування. До того ж, що у своїй творчості Курбас не відштовхувався від театральної практики своїх батьків.

І все-таки... Це особливий випадок. Курбас усе життя провів у театрі. А якщо конкретніше — у театрах, ним створюваних і очолюваних: від студентських аматорських гуртків до табірному театру. Навіть усі щасливі і трагічні перипетії його особистого життя відбувалися у театрі. Поза театром у нього не було життя. Курбас — людина-театр.

Але якби оточення й не сприяло розвиткові хисту Курбаса на рівні тяжіння — відштовхування, він все одно став би... Стоп! Якби йшлося про актора, було б простіше. Але хист до режисури — цього не успадковують. Покликання до театру — це зрозуміло, а от хист до режисури — з цим не народжуються. Спробуємо розібратися.

Погляд з відстані часу. Театр увійшов у життя Леся Курбаса ледь не з пелюшок, у буквальному розумінні — ледь не з пелюшок. Народився в готелі галицького містечка Самбора, де його батьки перебували на гастролях. Визирав з-за лаштунків львівського пересувного театру «Руська бесіда», вишукуючи очима батька і матір. Й надалі театром і у театрі він жив усе життя — гімназійні й студентські аматорські театральні гуртки, львівський пересувний театр «Руська бесіда», «Гуцульський театр» Гната Хоткевича, театр «Тернопільські театральні вечори», перший український стаціонарний театр Миколи Садовського. Сюди він вписувався як актор. Далі він створює мистецькі колективи — «Молодий театр», «Киїдрамте», «Березіль». У них він здійснює свої пошукові режисерські задуми. Нарешті, театр абсурду, де він і завершив свій життєвий шлях, репетируючи чергову виставу у табірному театрі — виставу про табірне життя і чудеса табірного перевиховання...

Власне, й особисте його життя відбувалося в театрі. Перше — трагічне — кохання сталося з провідною актрисою театру «Руська бесіда». Разом вони грали головні ролі у театрі. І раптом — відчайдушна спроба самогубства часів дебюту в театрі у відповідь на нерозділене кохання до своєї сценічної партнерки Катерини Рубчакової. Одружився — вперше і востаннє — з балериною Валентиною Чистяковою, яку, власне, й зробив актрисою.

Здіймаючись над його долею в житті, помічаєш трагічні відмітини — рани на серці, які ніколи не загоювались. Рання смерть батька, який керував театром «Руська бесіда». Рання смерть двох братів у дитячому віці буквально на його очах. Смерть сімнадцятирічної сестри Надії у розквіті юності у перші дні Першої світової війни. Першу кулю — спроба самогубства у відповідь на нерозділене кохання — він носить під серцем все своє життя. Йому довелося пережити зраду друзів, цькування влади. Другу кулю одержить від ката у концтаборі. Та знов-таки, все це пов'язане з театром.

І ось це передчуття, потім відчуття, а чимдалі — усвідомлення своєї місії в мистецтві сповнили його життя особливим духовним

змістом. Оглядаючи його творчі здобутки, співвідносні з вищими досягненнями європейського театрального мистецтва, кидається в очі месіанська ураженість Курбаса театром, його пророча роль в українському театральному процесі 20-х — першої половини 30-х років ХХ століття. Погодьтеся, ми вже говоримо не про прекрасного актора, не про видатного режисера, але про керманіча українського театрального процесу. Шекспірівські слова «Весь світ — театр, і ми актори в ньому» були девізом життя Леся Курбаса.

Прекрасно і точно визначила масштаб і сутність подвижництва у мистецтві Неля Корнієнко, засновниця Національного центру Леся Курбаса: «Театрові ніколи не бракувало мрійників. Одні, як Гордон Крег, мріяли про всесвітню Академію театру й актора-надмаріонетку як про вище втілення режисерської віртуозності, інші, подібно до Таїрова та слідом за Достоєвським, мріяли про Красу як аналог рятівної духовності, треті галюцинували безсловесним театром, котрий став би останнім словом інтуїтивних одкровенень. Та були серед мрійників і такі, котрі зусиллями Архімедового важеля перевернули театральний світ. Ми — про театральних Архімедів». Це, як ви розумієте, про Леся Курбаса. Додав би: Курбас був мрійником-утопістом...

Але ж, як зауважував Арістотель, кожна історія має свій початок, середину і кінець. Тож почнемо від початку, маючи на увазі факти, гіпотетичні припущення і дедуктивні висновки про долю Леся Курбаса.

II. УВЕРТЮРА ДО ТЕАТРУ

...**Н**езважаючи на всі драматичні випробування, що випали на його долю, Лесь виглядав молодиком веселої і безжурної вдачі, жартівливим, балакучим та спритним у рухах, жестах, міміці.

Уважно придивімось до його дитинства. Народився в інтелігентній родині. По чоловічій лінії у роді Курбасів усі чоловіки були священиками. Дід Лесь — Пилип Іванович спочатку був парохом у селі Куроп'ятники, що поблизу Бережан, а потім, понад сорок років, до кінця життя — у Старому Скалаті Підволочиського району на Тернопільщині. Парох у Галичині — це не тільки релігійний, але й культурний лідер громади. Згадаймо отця Івана Озаркевича, який організував у Коломиї у 1848 році перший український професійний театр у Галичині. У будинку отця Пилипа зберігалась і була відкритою для загального користування велика, зі смаком підібрана бібліотека. Проте Пилип Іванович Курбас рішуче не поділяв прихильності своїх дітей і онуків до театру, очевидно вважаючи, що сцена — це вічна бідність, невідворотні спокуси й суцільні розчарування. Для цього у нього було достатньо підстав, виходячи з практики тогочасного галицького театру «Руська бесіда».

Проте середній син Степан, усупереч сімейній традиції, де чоловіки йшли у священики, й тому накликавши гнів батька, став українським актором. Закінчивши сьомий клас гімназії в Бережанах,

у 1884 році подається до театру «Руська бесіда». Степан Пилипович Курбас (1862—1908), за сценічним псевдонімом Янович, батько Леся, зробив блискучу, хоч і недовгу, акторську кар'єру у львівському пересувному театрі товариства «Руська бесіда». Але й передчуття Пилипа Івановича збулися...

Мати Леся Курбаса Ванда Адольфівна Тейхман (1867—1950), донька дрібного службовця з Чернівців, який долучився свого часу до будівництва Коломийської народної початкової школи, закінчила коломийську гімназію. Крім загальноосвітніх предметів, тут навчали грати на фортеп'яно та кільком іноземним мовам. По-справжньому навчали. Курбасівська актриса Софія Федорцева, що була своєю у курбасівській оселі, згадувала, що якось Ванда Адольфівна, готуючи обід, поринула у читання роману німецькою мовою...

Так от, Ванда Тейхман, також всупереч волі батьків, вирішила присвятити себе українській сцені. У січні 1885 року Ванду приймають актрисою до театру «Руська бесіда». Тут і перетнулися шляхи двадцятидворічного Степана і сімнадцятирічної Ванди. Спалахнула іскра: вибуховий темперамент актора-прем'єра і стійкий характер, схований до якогось часу за привабливою зовнішністю тендітної дівчини. За рік вони одружуються, також проти волі батьків. Благословили на шлюб молодих директор і актор театру Іван Біберович та актор і режисер Іван Гринецький. Йі надалі актори «Руської бесіди» опікуються долею Леся Курбаса. І він, як свій, стає актором цього театру.

Отака собі романтична історія. Кохання всупереч волі батьків, попри обставини — назустріч долі.

А долі судилося таке. 20 лютого 1887 року театр «Руська бесіда» прибуває на місячні гастролі до міста Самбору. Вівторок 25 лютого 1887 року був морозний, ясний і чарівний у сніговому вбранні. Ввечері Степан Янович мав грати Карла Моора у шіллерівських «Розбійниках». Тоді ж у єдиному на той час в місті готелі у дев'ятнадцятирічної Ванди народжується первісток, якого за тамтешнім звичаєм батьки назвали подвійним ім'ям — Олександром-Зеноном. Мати звала його Лесем, для друзів він був Лесем, актори називали його «паном Лесем».

Дитинство Леся пройшло у мандрах. Події розгортались наступним чином. Акторське подружжя сподівалося, що з появою сина відбудуться зміни у стосунках з батьками. Під час гастролей театру в Тернополі вони очікували приїзду пароха Пилипа Курбаса, щоб охрестити онука, проте той не приїхав. Майже 11 місяців дитя Яновичів не було вписане в «метрикальні книги». І лише за допомоги артистки театру Іванни Гриневецької, родом з Перемишля, 8 січня 1888 року Леся охрестили в Перемишлі, де в той час гастролював театр «Руська бесіда». З обох боків — Курбасів і Тейхманів — негайного прощення не відбулося. Щоправда, бабуся Леся з боку Курбасів Осипа Григорівна, як пише дослідник галицького періоду життя режисера Петро Медведик, «не могла стерпіти відчуженості чоловіка до сина Степана і потаємно допомагала Яновичам матеріально».

Тож від початку життя майбутній реформатор української сцени дирав театральним повітрям, виховувався за лаштунками. Напевне, хлопчик бачив на сцені батька. Звісно, не знаючи ані назви п'єси, де він грав, ані ролі, яку він виконував. В уяві Леся, який причаївся за лаштунками, напевне закарбувався контраст. Поруч, за крок, — яскраво освітлений простір, де відбуваються чудеса, де вирізьблюється гордовита постать батька, що перебуває у центрі подій. І на віддаленні, у глибині — темний, загадковий глядний зал, де люди сміються і плачуть, де чути оплески і вигуки «Браво!». Так відбувалося щеплення театром...

Початкову школу Лесь почав відвідувати, так би мовити, на хурі, переїжджаючи з міста в місто з батьками і театром, з книгами під пахвою. Як згадує його шкільний і студентський товариш Хома Водяний, книги і зошити йому купили і вчився на початку він сам — з матір'ю, батько у ці справи ніколи не втручався.

Зрештою, з часом Пилип Іванович подобришав і забрав онука до себе. Уперше з дідусем Лесь познайомиться у семирічному віці й житиме у Старому Скалаті кілька років. Починає відвідувати початкову школу. У діда був старий рояль, і за ним нерідко можна було побачити Леся з матір'ю. То були перші уроки музики майбутнього актора. Усе

життя він полюбляв імпровізувати на фортеп'яно на теми улюблених класичних творів. У книжкових шафах діда зберігалась унікальна фамільна бібліотека. Згодом Лесь сам збиратиме потрібні й улюблені книги у власній бібліотеці. З молодшим братом Нестором і дітьми акторів «Руської бесіди» він розігрував вистави для дітей...

Це дозволило батькам більше часу і сил віддавати своєму професійному зростанню й мистецькому самоствердженню. Для Ванди то був час розквіту її таланту характерної артистки. Була знаменитою виконавицею ролей Стехи у трагедії «Назар Стодоля» Тараса Шевченка, Проні Прокопівни у комедії Михайла Старицького. Степан уславився виконанням головних ролей в сучасних українських п'єсах, зокрема, Михайла Гурмана в «Украденому щасті» Івана Франка, Гриця в «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» Михайла Старицького, Гната у «Безталанній» Івана Карпенка-Карого, Івана Непокритого у «Дай серцю волю, заведе в неволю» Марка Кропивницького. У вихованні Леся батько практично не брав участі.

У 1891 році Степан Янович одержує відрядження від керівництва «Руської бесіди» й відвідує Наддніпрянську Україну, щоб ознайомитись з практикою театру корифеїв. Після цієї поїздки, пройшовши, говорячи сьогоднішньою мовою, курси підвищення кваліфікації, Степан Янович стає у 1893 році головним режисером трупи «Руської бесіди». Лідерські якості провідного актора — в наявності. Подружжя вирізняє поміж інших українських акторів Іван Франко, зокрема, вважаючи Яновича «головною силою української сцени» і пророкуючи йому подальше творче зростання, розширення репертуару від героїчних до характерних ролей. Перед Вандою і Степаном розгорталось заманливе майбутнє.

Але так тільки здавалося. Занадто вразливий Степан не міг спокійно витримувати негарзди кочового акторського життя. А коли він очолив театр, його обурювали інтриги, немінучі у мандрівному колективі. Свій депресивний стан він почав гасити оковитою. Вочевидь, за свідченням Хоми Водяного, у Леся було подвійне ставлення до батька: пошана змішувалась з гірким болем, а чимдалі — роздратуванням.

Ніхто й гадки не мав, що на 36-му році життя Степанові доведеться покинути сцену, якій він віддав 15 років. Хвороба з невизначеним діагнозом. Хтось припускав тяжке нервово захворювання. Інші трактували його як психічне захворювання. Шкільний та університетський товариш Леся Хома Водяний розшифрував діагноз хвороби Степана Курбаса недвозначно — *delirium tremens*, тобто біла гарячка...

Леся Курбас був байдужий до алкоголю, проте ймовірно припустити, що психічна неврівноваженість, генетично успадкована сином від батька, надавала гармонійній постаті Леся Курбаса якоїсь дивної хиткості й тендітності...

Але повернемося до кінця позаминулого століття. Степан Курбас не може змиритися із розлученням зі сценою, поза сценою не бачить себе. У помешканні батька він не знаходить спокою і, трохи перепочивши і підлікувавшись, рветься до сцени. Влітку того ж 1898 року, забравши дружину, їде працювати у сезонний театр Кам'янця-Подільського. Тут у Літньому театрі Старого міста вони грають два сезони. 1900 року обоє повертаються було до «Руської бесіди». Але хвороба Степана Пилиповича прогресувала — почастишали рецидиви збудження-депресії, що унеможливлювало систематичну роботу в театрі. І, навіть не доторкнувшись сцени, Яновичі знову повертаються до Старого Скалату — до батьківської оселі, де Пилип Іванович, нарешті, бере під свою опіку й виховує Леся, і де Леся здобуває початкову освіту під родинним дахом.

Подальша доля акторської родини складалася драматично. Ванді Адольфівні судилося пережити чоловіка і своїх дітей. Одна трагічна подія накладалася на другу. У квітні 1895 року — смерть сина Корнила. Захворівши на тиф, помер 1902 року син Нестор, гімназист-третьокласник. Ванді Адольфівні довелося пережити смерть свого чоловіка у 1908 році. У 1915-му померла від сухот її сімнадцятирічна дочка Надія. Їй від 1916 року вона пов'язала своє життя з Лесем, Леськом, як вона його називала. Співпрацювала з ним як актриса у театрі «Тернопільські театральні вечори». Виходила на сцену в 1920—1921 роках у театрі «Кийдрамте», організованому сином, грала стару

чорницю у знаменитих курбасівських «Гайдамаках». Розділяла його долю у київському і харківському періоді «Березолі». «Урівноважена, спокійна, стримана, вона завжди сміливо йшла назустріч долі» — згадує про Ванду Адольфівну актриса Софія Федорцева. Зрештою, мати пережила й останнього з живих свого сина. Доживала свого віку удвох з його дружиною...

Від батька Лесь успадкував запальний і бунтівний характер, від матері — велике, щире серце і вроджену інтелігентність...

А поки що 1900 року Лесь стає третьокласником тернопільської української гімназії Франца-Йосифа. Зазначу, що тернопільська гімназія була класичним навчальним закладом, де окрім загальноосвітніх предметів (історії, географії, математики, фізики, пропедевтики), особлива увага приділялася вивченню мов — латинської, давньогрецької, німецької, польської. Нічого спільного із сучасною середньою загальноосвітньою школою.

Чи ж доводиться дивуватися, що в майбутньому Курбас залюбки і з нагоди подальшої постановки вільно перекладав п'єси з німецької, польської, англійської...

Взагалі тернопільська гімназія ушлавилась своїм викладацьким складом. Так, географію викладав Григорій Величко, друг Івана Франка, котрий брав участь в австрійській експедиції з вивчення Землі Франца-Йосифа. Німецьку мову і літературу викладав Євген Мандичевський, український письменник, видавець тернопільського журналу «Молодіж». В гімназії існувала і добре вкомплектована бібліотека, де поруч з українською класикою зберігалися в оригіналі твори польської, німецької, російської літератур, літературно-наукові видання — «Записки наукового товариства імені Шевченка», «Літературно-науковий вісник» (ЛНВ), «Киевская старина».

Й нема нічого дивного, що захоплення літературою надихає Лесь на власні проби пера. У квітні 1906 року у ЛНВ, що виходив того часу за редакцією Івана Франка, під псевдонімом Зенон Мислевич з'являється один з перших літературних дописів Курбаса «В гарячці», а за рік — оповідання «Син». Як не погодитись з оцінкою дослідниці

творчості молодого Курбаса Ірини Волицької, що у психологічній атмосфері твору, його нервовому імпресіоністичному стилі відчувається засвоєння молодим автором досвіду нової української прози. Леся Українка, Олександр Олесь, Володимир Винниченко входять в його життя як сьогодення українського мистецтва, як актуальний його вираз.

Хома Водяний відзначав надзвичайний енергійний запал свого товариша у засвоєнні гуманітарних знань і різнобічність, різноскерованість його творчих нахилів і проявів. Як читець і соліст він був незмінним учасником шкільних концертів. Успадкувавши від матері музичні здібності, Лесь прекрасно грав на роялі, читав ноти з листа й усе життя залюбки імпровізував на теми популярних музичних творів. Відчуваючи потяг до малювання, Лесь особливо цікавився графікою, мистецтвом карикатури, а у старших класах гімназії навіть ілюстрував гімназійний підпільний сатиричний журнал.

III. ПРОРИВ ДО ЄВРОПИ

...**Й**мовірно — і це схоже на правду, — він бачив «Царя Едіпа» у знаменитій постановці Макса Рейнгардта. Можливо, брав участь у масових сценах вистави — і це недалеко від істини.

І все-таки, незважаючи, а може, завдячуючи різноскерованості мистецьких уподобань, Курбас ще у гімназійні роки визначає свій домінуючий інтерес до театрального мистецтва. В гімназії його називали не інакше як комедіант, арлекін, клоун, гансвурст. Гансвурст — це хто? В буквальному перекладі — Ванька-ковбаса, комічний персонаж німецького народного театру. Не виглядає притягнутим до цього припущення, що бажання присвятити себе театру підживлювали юнацькі враження гімназиста Леся від гри Миколи Садовського і Марії Заньковецької, які з 1905 по 1906 рік очолювали театр «Руська бесіда» і чия гра визначала кращі риси українського акторського мистецтва того часу.

Звучить голос Леся Курбаса. З висоти років він згадує свій шлях до театру:

— Дід мій мріяв зробити з мене священика. А я змолоду мріяв про астрономію. Зорі вивчав за Фламаріоном. Лише у Відні зрозумів, що всі релігії світу — фантастична романтика людства в порі його юності. Потяг до прекрасного, пошук істини... Почав слухати лекції з історії, філософії, багато думав про виникнення світу, про людську природу.

І дійшов висновку: наука — річ нестала, постійно міняє свої істини, свої форми... згоджуюся на одному — приходять якийсь Коперник чи Галілей — і все йде в інший бік. Лише мистецтво — явлення вічності. «Vita brevis, ars longa»¹ — геніально. Мої батьки — актори. Вони влили мені вогонь любові до штуки, і я зрадив дідові сподівання. Не вийшло з мене священика. Хоч теології не полишив, правду кажуть — без Бога ні до порога. Мама дуже боялася, що я піду в театр, батьковим шляхом — він був великий актор, який скінчив трагічно, розчарувався у сцені... Десь ви знайдете у Франка, що Степан Янович був першою силою на галицькому театрі — це так. Але що являв собою цей галицький театр? Затиснутий поміж двома імперіями, латаний-перелатаний, генії якого мусили грати в стодолах і клунях...

Доля юнака складалася примхливо, та шлях до театру видавався невідворотнім, поза театром він не бачив і не уявляв себе. Ще у тернопільській гімназії брав участь у театральному гуртку. А далі, таємно від батьків, написав листа до управи «Руської бесіди», аби йому, як сину актора, виділили стипендію для навчання у драматичній школі. Чи не у віденській? У Львові театральної школи тоді не було. Але театр відмовив за сакраментальної причини — відсутності грошей. Тоді Лесь, закінчивши гімназію екстерном, наважився на самостійний крок.

11 жовтня 1907 року записується на перший семестр Віденського університету «звичайним слухачем філософського факультету». Чому все-таки не пішов шукати акторського щастя у віденській драматичній школі? Ще за юнацьких років не передбачав собі акторської долі? Передчував, бачив себе лідером українського театального процесу. Амбіції, що й казати, грандіозні. Мати Леся, ніби передчуваючи його трагічну долю, рішуче заперечувала тому, щоб її син пов'язав своє життя з театром. Вона панічно боялася, що він може кинути університет і піти до театру. Щомісяця Лесеві висилали з дому — очевидно, це робив дід Пилип Іванович — гроші. Сорока крон на місяць студентові Віденського університету вистачало.

¹ Життя коротке, мистецтво вічно (лат.).

Замолоду Курбас знав кілька мов. Хтось твердить, що вісім, хто припускає, що шість, а дехто фантазує, нібито шістнадцять. А якщо дотримуватись фактів? Англійську він вивчив ще у шостому класі гімназії, аби читати Шекспіра в оригіналі. А у восьмому класі — норвезьку — заради перекладів українською творів Ібсена. Духовну спрагу вгамовували й спеціальні заняття з старослов'янської мови і санскриту. Про інші мови можемо сказати, що він їх вивчав. Потяг до нових знань був у Курбаса нестримний і самоосвіта важила для нього не менше, ніж університетські лекції. Вражає бібліотека Курбаса, яку він збирав усе життя...

Що означав прорив до Відня для юнака з великими амбіціями і поки що не проясненими цілями? Ну, зрозуміло, приїхавши в одну з найбільших столиць Європи із провінційного Тернополя (в дитинстві, очевидно, з трупою руського театру, де працювали його батьки, бував у Львові; однак і Львів у порівнянні з Віднем був провінцією), юнак був, без сумніву, приголомшений масштабами багатомовного і багатокультурного міста. У модерністському Відні все знали про останні мистецькі події в Парижі і в Берліні...

Вступивши на філософський факультет університету, Курбас захоплюється теософією. У Відні перед ним відкрилися нові сторінки потаємних знань. Особливо чулим він виявився до кумира європейського студентства, австрійського філософа, езотерика Рудольфа Штайнера, який відкривав людям шлях до таємниць духовних знань, розкривав космологію і історію людства. У його фундаментальній праці «Теософія. Вступ у надчуттєве пізнання світу і призначення людини» Курбас, певне, знаходить складні формули людини, знаходить твердження, що надлюдське, природно-божественне, космічні начала — єдине Створіння, одна істота, одна сутність. Ця людина цікавить Курбаса у першу чергу... «Людина є мікрокосм, що несе в собі всі тайни макрокосму», — стверджував Штайнер, пропонуючи «співробітництво», співтворчість людини із всесвітом, пізнання не лише інтелектуальне, а й... пізнання через піднесення духу, екстаз, через мобілізацію підсвідомого, постійно формуючого людину...

Курбас, як розповідала його мати, був знайомий зі Штайнером, навіть відвідував його лекції, а потім був членом київського гуртка, де вивчали штайнерівську філософію. Захоплений штайнерівською ідеєю повернення до колискових форм театру, занотовував у щоденнику 1920 року: «Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первісної форми — форми релігійного акту. Воно все-таки в суті свій — акт релігійний. Воно — могутній засіб перетворення грубого в тонке, підйому у вищі сфери, перетворення матерії. Тоді дійсно театр — храм, і мусить бути тихим і чистим, хоч і всякі молитви будуть у ньому». З цих позицій він і оцінював мистецьку ситуацію в Європі.

Літературний рух «Молодий Відень» захопив на початок ХХ століття усі види мистецтва, дав поштовх до створення об'єднання «Молоді». Їх гасло «Епосі — її мистецтво, мистецтву — його свободу!» стало девізом нового мистецького напрямку «Сецесія». На час приїзду Курбаса до Відня «Сецесія» стала панівним напрямом мистецтва віденців. Лесь не міг не помітити бунтарського руху «Молодих», які пропагували розрив із традицією і закликали творити нове, сучасне мистецтво.

Прямуючи до університету, український студент цілком ймовірно міг зустрічатися із Зігмундом Фройдом, який проживав поруч. Фройд набував популярності у ті часи, і я не здивуюся, якщо Курбас, коли й не зустрічався особисто із ним, був обізнаний із основами психоаналізу, теорією розшифровки сновидінь...

І вже напевне Курбас був знайомий з творчістю швейцарського сценографа, режисера і теоретика театру Адольфа Аппія, зокрема з його книгами «Сценічне втілення вагнерівської драми» і «Музика та її сценічне втілення», «Опера і постановка», де розроблялася ідея адекватності сценічного простору часовій структурі музики. Не могла його не зацікавити система «ритмічної гімнастики» швейцарця Еміля Жак-Делькроза. Сутністю його системи «одухотворених тілесних вправ» було твердження, що музику можна не лише чути, але й бачити, передавати в людських рухах. Творчі ідеї Аппія і Делькроза були

глибоко засвоєні Курбасом і знайшли свої втілення у студійних заняттях акторів «Молодого театру» і у сценوپобудовах самого Курбаса...

Задля справедливості скажу, що у списках студентів віденського університету Лесь не значився — у 1907—1908 роках був вільним слухачем. У цій якості він і закінчив перший курс навчання. Тоді існувала така форма навчання в університеті: вона не давала слухачеві диплому, проте дозволяла пройти курс навчання за учбовими програмами. Причому курс лекцій студент обирав самостійно. Гадаю, для Леся вільне відвідування лекцій мало винятково важливе значення у тому сенсі, що він отримував можливість поринути у віденське культурне життя. Ось і товариш Курбаса часів навчання у віденському університеті Хома Водяний свідчив, що Лесь більше цікавився театральним життям, аніж власне університетськими лекціями. Отже, університетські заняття Лесь відвідував, так би мовити, несистематично. Натомість щовечора бував у театрі. В різних театрах. Він отримав можливість поринути у культурне життя Відня і скористався з цієї можливості сповна.

У Відні він відвідував драматичну школу, згадує, як про незаперечний факт, Хома Водяний. Справді, при Віденській консерваторії існувала драматична школа. В анкеті 1925 року на питання, де він навчався, зазначає, що у Відні, в драматичній школі. Але як це може бути відомо за відсутності підтверджуючих документів? Але й те, що відвідував заняття, заперечити не можна, адже в ній викладав Йозеф Кайнц, який справив незабутнє враження на українського студента, що підступався до театру.

Віденські театри шокували Леся — нічого спільного з «Руською бесідою»! Бургтеатр, Придворний оперний театр, Народний оперний театр, театр класичної оперети «Театр під Віднем», театри віденських передмість — Карлстеатр і Театр на Йозеф-штадті, Інтимний театр, Малий театр, Літній театр... Для молодого театрала, який не знав іншого театрального мистецтва, ніж соціально-побутовий і побутово-етнографічний театр, а саме таким був театр «Руська бесіда», поринути у театральне розмаїття було справжнім святом. Він давно вирішив

присвятити себе сцені і сповна скористався прекрасною можливістю для вибору власних уподобань. Відвідування віденських театрів стало другим університетом для Леся.

Як справедливо, хіба що дещо категорично, відмітила допитливий дослідник театральної юності Курбаса Ірина Волицька, Лесь як митець формувався на спогляданні батьківської долі, категорично не сприймаючи її. І віденські театральні враження посяяли в його душі перші зерна любові й ненависті до старого українського театру. Я б не казав «ненависті», радше, відштовхування від практики епігонів театру корифеїв.

Бургтеатр! Недарма ж бо цей театр називали другим університетом, я б назвав його театральним університетом. Таким він і став для українського студента, який тільки-но закінчив тернопільську гімназію. Тут український студент-гуманітарій міг побачити — й напевне побачив — постановки за шістьма п'єсами Вільяма Шекспіра, десятима п'єсами Фридріха Шиллера, трьома п'єсами Йоганна Вольфганга фон Гете, п'ятьма п'єсами Франца Грільпарцера. У травні-червні 1908 року протягом десяти вечорів давався цикл вистав за п'єсами Шиллера. Не могла не вразити Леся сучасна європейська драматургія, не знайома українському театрові, зокрема драматургія Герхардта Гауптмана — «Затонулий дзвін», «Бобровий кожух», «Ганнеле», «Бідний Генріх» і Германа Зудермана — «Морітурі», «Троянди», «Бій метеликів»...

Особливо вразила юного Курбаса драматургія Генріка Ібсена — «Ляльковий дім», «Стовпи суспільства», «Йун Габріель Боркман», «Привиди», «Гедда Габлер», «Дика качка», «Жінка з моря». У березні 1908 року з нагоди 80-річчя від дня народження норвезького драматурга протягом семи вечорів було показано цикл ібсенівських вистав. Мине час, і Курбас звернеться до драматургії Ібсена, перекладаючи і ставлячи її, введе ці драматургічні перлини до українського сценічного простору.

Порівнюючи гру українських акторів з австрійськими, німецькими, Лесь був вражений насамперед мистецтвом прем'єра Бургтеатру

Йозефа Кайнца. Він бачив його у різноманітних ролях — Торквато Тассо в однойменній трагедії Гете, Леона у «Горі брехунові» Грільпарцера, Марка Антонія у «Юлії Цезарі» Шекспіра, Мефістофеля у другій частині «Фауста», і визначив для себе те спільне, що було притаманне акторській манері майстра. Вразило його насамперед те, що батько німецького модернізму Герман Бар назве «видовищною духовністю». Тобто те, що Кайнец був одним з перших майстрів європейського театру, «творчі принципи якого значною мірою формували переконання Леся Курбаса в тому, що “театр завжди потребує якогось підкреслення, якихось котурнів, і тільки натуралістична школа позбавила його цих рис”. Пристрасне звернення до духовного світу героїв, байдуже, класичних чи сучасних, виявляло свою істинно театральну природу, де психологічні імпульси матеріалізувалися у підкреслено виразному сценічному жесті і слові...» Курбас не раз згадував ім'я Кайнца з його досконалою пластикою, виразним, гнучким тілом, коли ставив перед акторами свого театру завдання оволодіти пластичною культурою, виразити думку і почуття в жесті, у русі. Більше, у творчості Кайнца він знаходив насагу для заміни побутової, психологічної пластики театальною, підкреслено виділеною.

На творчість Кайнца Курбас посилатиметься і у своїх спробах заміни побутово-достовірного мовлення на сцені ритмічно організованим. Та й лекції Леся Курбаса «березільського» періоду підтверджують принцип ритмічної побудови словесного шару дії, що майстер пояснював на прикладі виконання Кайнцем ролі Марка Антонія. Словом, на постаті Кайнца фокусується яскравий доказ активного сприйняття молодим Курбасом явищ театального життя Відня.

Але Курбас проходив «стажування» і в інших віденських театрах. На сцені Німецького народного театру він мав можливість відкрити для себе драматургію Франка Ведекінда, у травні 1908 року подивитись його «Пробудження весни», п'єсу, яка порушує проблеми статевого виховання та претендує на критику святенницької моралі. Такого ще не знав український театр. Ірина Волицька справедливо вважає, що раннє знайомство з Ведекіндом підготувало Курбаса до

сприйняття німецької експресіоністської драми й відкрило гіпотетичні можливості для сполучання пантоміми і словесної драми, звуку мови і літургії, пластики і музики.

З Віднем Курбас був пов'язаний і пізніше, уже не будучи студентом університету. У столиці імперії існувало кілька українських товариств — «Січ», «Родина», «Поступ», куди входили робітники, студенти — вихідці з Галичини. Віденське земляцтво українців запрошувало його на свої вечори як читця-декламатора, зокрема на вечір пам'яті Шевченка. Під час одного з таких приїздів до Відня Курбас, ймовірно, міг виступити як статист у «Едіпі» Макса Рейнгардта. Відомо, що, гастролюючи, Макс Рейнгардт нерідко запрошував місцевих студентів взяти участь у масових сценах вистави. Якщо така можливість існувала, то ж як допитливому і жадібному до театральних знань і умінь нею не скористатися? Цілком ймовірно. Фактично це була чи не єдина спроба побачити принципово іншу сценічну естетику.

Минуть роки, і Курбас поставить одну з кращих своїх вистав «Цар Едіп». І скільки б не теоретизували театрознавці щодо самотності курбасівської постановки, і самий факт його звернення до цієї п'єси, і сама естетика постановки — не окремі мізансцени, а саме естетика — обумовлені незабутніми враженнями від постановки Макса Рейнгардта...

Улітку 1908 року після закінчення першого курсу Віденського університету Лесь Курбас повертається до родинного гнізда у Старому Скалаті. Батько почувався вкрай погано. 10 вересня 1908 року Степана Курбаса, видатного актора і режисера театру «Руська бесіда» не стало. Про повернення до Відня уже не йшлося. Майбутнє матері і сестри Надії залежало тепер від Леся. На сімейній нараді було вирішено, що Лесь продовжуватиме навчання у Львівському університеті — ближче до матері, що залишилася при хворому отці Пилипі.

І знов-таки, як у гімназії, він стає учасником аматорського студентського драматичного гуртка. У березні 1909 року в рецензії на постановку театральним гуртком «Сокіл» чи не вперше промайнуло ім'я Курбаса, який грав у «смішній нісенітниці» Коцебу «Псотник». У листопаді того ж року він уже ставить «Жидів» Євгена Чирікова

у Драматичній комісії УСС (Українського студентського союзу) і сам грає головну роль Нахмана.

Тут вчасно зазначити, що політика рано увійшла у життя Леся Курбаса. Й нічого дивного. Соціалістичні ідеї поділяв Іван Франко, соціал-демократичних поглядів притримувалися Симон Петлюра і Володимир Винниченко. «Примикав до соціал-демократії з 1903-го по 1910 рік», — напише вже 1934 року Курбас, заарештований НКВС у протоколі слідчої комісії. Проте політичні погляди студента Львівського університету були досить-таки розпливчастими. Соціал-демократичні ідеї були широко розповсюджені у ті часи серед інтелігентної молоді. «Інтернаціонал» Ежена Потье переклав свого часу українською Микола Вороний:

Чуєш, сурми заграли,
Час розплати настав,
В Інтернаціоналі
Здобудем людських прав.
Повстаньте, гнані і голодні
Робітники усіх країв,
Як у вулкановій безодні
В серцях у нас клекоче гнів.

«Хто був ніким, той стане всім»?.. Діалектика соціального і національного у розумінні соціалістичних ідей у Курбаса за часів його студентства ніби не проглядалася, хіба що захоплення ідеєю зруйнування світу насильства і побудови нового світу загальної справедливості співвідносилася ним з ідеєю відкидання здобутків старого (посткорифейського. — Р. К.) театру і побудови нового українського театру. У полоні цих ілюзій Лесь Курбас перебував до тих пір, аж поки практика будівництва соціалізму в СРСР не зруйнувала їх. Але це станеться не швидко...

1 липня 1910 року Курбас взяв участь у бурхливій студентській демонстрації, на якій висувалася вимога відкриття українського університету. В результаті він, як один із призвідників студентських заворушень, був відсторонений від університетських занять.

IV. АКТОРСЬКА СТЕЖИНА

Де віднайти свій театр, близький йому духом творчих шу-
кань?..

**І — чи є такий театр, де відбувається чи може відбутися твор-
чий пошук?..**

Завершивши університетське навчання, пройшовши через захоплення теософією, іншими філософськими течіями, — ознайомившись з культурним, театральним життям Відня, споглядаючи за розвитком новітнього європейського мистецтва, Курбас ніби призупинився перед широтою можливостей, що відкривалися перед ним. Питання ким бути — не стояло, від раннях літ вирішив присвятити себе театрові.

22 лютого 1912 року Курбас, на запрошення Гната Хоткевича, стає актором і режисером гуцульського театру. Готує гастролі театру у Москві. Та розгорнутись у цьому театрі не вдалося.

Вже 21 вересня 1912 року двадцятип'ятирічний Лесь Курбас дебютує як актор на професійній сцені в театрі «Руська бесіда», який ще пам'ятав блискучі виступи батьків молодого актора — подружжя Яновичів. Сталося це — я не шукаю штучної символіки, але й не сказати про це не можу — у місті Самборі, де народився Лесь. Керівник театру Йосип Стадник першим розпізнав у акторові-початковцю риси видатного. Він одразу призначив його на головні ролі, навіть на ті, які з успіхом грав сам. Курбас грає султана Гірея у виставі «Маруся

Богуславка», якого до цього п'ять років грав Йосип Стадник і ніби передав цю роль молодому акторові у спадок. Тут він з успіхом грає такі несхожі ролі, як Михайло Гурман в «Украденому щасті» Івана Франка, Астров у «Дяді Вані» Антона Чехова, Потап в «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» Михайла Старицького, Васька Попел у «На дні» Максима Горького, Подорожній у «Зимовому вечорі» Михайла Старицького.

З рецензій видатного українського композитора Філарета Колесси дізнаємось про появу на українській сцені культурного, інтелігентного актора, його швидке художнє удосконалення і разом з тим — про надмір темпераменту, зайвий пафос у відтворенні персонажів. В історії галицького театру «збереглися» сценічні дуети Леся Курбаса і «галицької Заньковецької», як тогочасна критика називала Катерину Рубчакову, в «Украденому щасті». Акторська доля Курбаса складалася, як на перший погляд, напрочуд щасливо. Але тільки на перший погляд...

Життя Курбаса могло урватися у 1912 році. По дорозі з Рави-Руської у Краків, куди театр вирушав на гастролі, Курбасові випало їхати поруч з Катериною Рубчаковою. Видатна драматична актриса та оперна співачка, дружина Івана Рубчака, мати двох дітей, Катерина Рубчакова (1881—1919) присвятила себе жертвному служінню українській сцені і жодного разу не відгукувалась на найспокусливіші пропозиції чоловіків. Вона була, як ви побачили, старша Курбаса на шість років. Безнадійне кохання. Та його повело. Спонтанно освідчився у кохання. Але обраниця, мов на сцені, картинно розсміялася. Курбас у розпачі випустив кулю собі у серце. Його ледь врятував хірург, не ризикнувши при цьому витягнути кулю із серця...

Але куля під серцем постійно нагадувала про себе. Березильці розповідають, як, розхвилювавшись на репетиції, Курбас нерідко хапався за серце, замовкав, відключався. Наставала пауза. Друзі розуміюче презиралися...

«Вибач, що не зміг зробити тебе щасливою». Передсмертну записку Курбаса знайшла у своєї матері її донька Ольга Рубчаківна, яка

згодом стала дружиною Гната Юри, співторця Курбаса у «Молодому театрі». Цю записку вона зберігала усе своє життя.

З Рубчаковою Курбас продовжує грати. Ніби нічого і не було?.. Особливим успіхом користувалося «Украдене щастя»: Михайла грав Курбас, Анну — Рубчакова. Якось, у 1913 році, виставу «Украдене щастя» відвідав Іван Франко, який уважно стежив за галицьким театральним життям.

Незважаючи на гучний успіх на сцені, Курбас, не пропрацювавши і двох сезонів, 1 липня 1914 року з Гнатом Юрою і Семеном Семдором (Дорошенком) виходить зі складу театру «Руська бесіда». Разом, на запрошення Курбаса, вони їдуть до Старого Скалату, гостюють у родині пароха Пилипа Курбаса. Їдуть не відпочивати. То була знаменна зустріч. Вони обмірковують поїздку до Києва, репертуар і кредо майбутнього театру, який вони задумали створити там спільними зусиллями. Курбас уже тоді відчував себе керманічем майбутнього театру. Нового українського театру — європейський репертуар, нова сценічна естетика, виховання нового українського актора. І повна конфронтація з існуючим і усталеним українським театром часів епігонів корифеїв.

Тоді ж уперше Курбас у «Театральному листі» до пані Ліллі (Катерини Лужицької. — *Р. К.*), яку він запрошує до майбутньої співпраці, виникає назва нового театру — Молодий театр: «Ми є молоді і з акторськими вдачами... Це буде зовсім інший тип актора. Не гордий, напарфумований побідник безіменної публіки... Це буде розумний Арлекін. Стільки ж саме освічений, що й митці інших видів мистецтва, який буде себе вільно почувати в тій сфері виїмкового відчуження і думання, з якої народиться мистецтво ХХ століття. Театр буде зватися “Молодий Український театр”».

Та всі плани були зруйновані — почалася Перша світова війна. Унеможливився перетин кордону. Можна подивитись на організацію Курбасом театру «Тернопільські театральні вечори» як на вимушений крок, обумовлений необхідністю прилаштувати акторів, які опинилися на окупованій російськими військами території. Хоча

можна трактувати її і як свідому національно-патріотичну акцію, адже «Тернопільські театральні вечори» мав стати першим у Галичині стаціонарним професійним українським театром. Як би там не було, «Тернопільські театральні вечори» був першим кроком Курбаса на шляху до створення Свого Театру. У ньому грають професійні актори і аматори. З деякими з них Курбас зустрінеться пізніше, запросивши їх до «Молодого театру». Яким він мислив цей театр, судити важко, адже перший сезон в ньому грали апробовані і популярні серед глядачів класичні українські п'єси. Але 28 березня 1916 року Курбас передає справи «Тернопільських театральних вечорів» Миколі Бенцалю і виїжджає із матір'ю до Києва.

Тут на запрошення Миколи Садовського навесні 1916 року Курбас стає провідним актором його першого стаціонарного театру, заступивши Івана Мар'яненка в його коронних ролях. Він грає ролі, які принесли йому славу ще у «Руській бесіді», зокрема — Михайла Гурмана в «Украденому щасті» Івана Франка, Збігнева у «Мазепі» Юліуша Словацького і Степана у «Невольнику» Марка Кропивницького. Славу і популярність у столичній публіки йому приносить виконання ролі Хлестакова у гоголівському «Ревізорі».

Здавалося, молодий актор міг би розгорнутися у Миколи Садовського. Та в нього, як побачимо, були інші плани і заміри. Швидкість, з якою він змінював театри, говорить сама за себе. Приводи до зміни місця роботи були побутові, причини — глибшими.

Львівська «Руська бесіда», півроку у «Гуцульському театрі» Гната Хоткевича, «Тернопільські театральні вечори», сезон у київському першому стаціонарному театрі Миколи Садовського не дали відповідь на це питання. Однак вочевидь його не влаштувала робота в жодному з українських театрів, хоча в кожному з них він за короткий термін перебування ставав помітною сценічною постаттю. Впритул підійшовши до свого театального самовизначення і випробовуючи свої акторські сили і можливості, Курбас збагнув, що в існуючих українських театрах не зможе здійснити омріяні сценічні реформи. Він не побачив себе у жодному з цих театрів. Не знайшов себе.

Спробував — відмовився, спробував — відмовився. До чого ж він прагнув?

Побувавши у Відні, ознайомившись з тим, як розвивається у ХХ столітті європейське мистецтво — театр, музика, образотворче мистецтво, архітектура, Курбас по-інакшому подивився на театр «Руська бесіда». Він не те що розчарувався в ньому, але вразився тому вузькому творчому діапазону, в якому той перебував — соціально-психологічний театр у формах самого життя. У Відні Курбас зіткнувся з тим, що в Європі відбувається рішуче оновлення мистецтва. Живопис, музика, архітектура, театр бурхливо вступали у постреалістичний період свого розвитку — імпресіонізм, експресіонізм, конструктивізм, кубізм. Виявляється, існує інший, не кращий і не гірший, але у деяких суттєвих рисах відмінний від українського, театр. «Руська бесіда» — і Бургтеатр. Іван Біберович — і Йосиф Кайнц. Режисура Йосипа Стадника і Макса Рейнгардта. Театр Миколи Садовського — і... Нема з чим порівняти, нема кого протиставити.

* * *

Тепер варто, хоча б побіжно, зупинитися на тих процесах, які відбувалися в українському театральному житті на початку минулого століття. У 1904 році ініціативою Миколи Лисенка була організована музично-драматична школа з програмою вищого навчального театрального закладу. Курбас свого часу навіть викладатиме у ній. Але потім — очевидно, невдоволений системою навчання у театральній школі — налагоджує навчання акторів і режисерів у власному театрі.

У Києві Курбас збагнув сутність конфліктної ситуації, що склалася між новою українською, ширше, між новою європейською драматургією і сценою. Він, звісно, знав про це і раніше. Імена Лесі Українки, Винниченка, Олеса, Зудермана, Грільпарцера, Ібсена були у театралів, як то кажуть, на слуху. У театрі Садовського він побачив, що корифей української сцени прагне рішуче розширити репертуарні кордони. Сценічне життя уперше побачили опери «Галька» Монюшка, «Сільська честь» Масканьї. Тут на театр чекав успіх.

Але побачив він і труднощі, з якими стикався кращий на ті часи український театр у постановці нової, так би мовити, посткорифейської української драматургії. Довгі переговори Миколи Садовського і Лесі Українки щодо постановки «Лісової пісні» і, зрештою, відмова від постановки. «Дон Жуана» Лесі Українки Садовський включив до репертуару театру, але відмовився ставити, запросивши до постановки російського режисера, а сам зіграв роль Командора. Без успіху йшла у Садовського одна з перших п'єс Винниченка «Блакитна троянда»... Курбас збагнув, що нова театральна естетика, пропонована українськими драматургами нової хвилі, та й новітня європейська драматургія не під силу кращому на той час українському театру, яким був театр Садовського, що вже казати про інші українські трупи. Це, власне, розумів і Садовський. Те, що нова українська драматургія потребує сцени, він розумів, як розумів і те, що актори старої творчої генерації не в змозі їх відтворити на сцені. Тобто в українському культурному середовищі до Курбаса не було режисера, який би знайшов засоби сценічної виразності, співвідносні з новою драматургічною естетикою.

Курбас збагнув, що український театр ще не вступив до ХХ сторіччя і, таким чином, не опинився на території європейських театральних шукань нового часу. Оце розуміння і непереборне бажання змінити українську театральну ситуацію, власне, і визначило його подальший шлях в мистецтві.

І ось тут виявляється, що до 16 травня 1916 року вся театральна праця Курбаса — і участь в аматорських театральних гуртках Львова (1909—1910), і «Гуцульський театр» Гната Хоткевича (1912), і «Руська бесіда» (1912—1914), і «Тернопільські театральні вечори» (1915—1916), і театр Миколи Садовського (1916) — була передісторією до створення ним власного театру. Зрештою, Курбас, зорієнтувавшись у київському театральному просторі, йде з театру Миколи Садовського і приступає до здійснення своєї мети.

Остап Вишня казав, що, якби Микола Садовський знав, що вийде із запросин Курбаса до свого театру, він би, як Тарас Бульба, скочив на коня, вихопив шаблю і розрубав би Курбаса до самого сідла.

V. 3 ПОЗИЦІЙ ВІЧНОСТІ

...Він творив український театр завтрашнього дня, але театр живе тут, зараз, сьогодні. То ж не дивно, що Курбас далеко не завжди отримував апологетику від сучасників, навіть від людей, близьких йому своїми мистецькими поглядами.

Уважаю, потрібно зробити відступ від подальшого розгортання біографічних даних Леся Курбаса, подати такий собі пояснючий коментар, який допоможе збагнути справжній масштаб і далекоглядні цілі мистецького подвижництва майстра. Перед нами не просто успішний український актор, який, набувши сценічного досвіду, стає режисером, але театральний діяч, принципово не згодний із станом, в якому перебував український театр. Ще раз зауважу, що Курбас був стурбований не стільки театральним працевлаштуванням, скільки власним самовизначенням в українському театральному процесі. Курбасові було притаманне стратегічне мислення: змолоду він не йшов услід за ходом подій, але намагався передбачити їх. Як виявилось, йому було що запропонувати українській сцені.

Сподвижниця Курбаса протягом 1923—1933 років, актриса і режисерка Ірина Стешенко робить висновок, що, як для Гете, театр для Курбаса був ретортою, у якій він, наче алхімік минулих часів, шукав філософського каменю, котрий здатен перетворювати буденщину людських душ на золото. А найсумлінніший дослідник курбасівсь-

кої творчості Неллі Корнієнко розкриває сутність діяльності нового, першого у житті Курбаса, власного театру. Зазначає, зокрема, що, не будучи членом жодних віденських та інших езотеричних «братств», Курбас, проте, розумів, що така єдність поглядів та вірувань можлива і в акторському ордені, у театральній родині. Треба лише соціалізувати естетичну реальність доктора Штайнера, наснажити членів акторської комуні ідеєю творення нового суспільства, нового життя, нового макрокосму...

Тож першою спробою щасливої утопії став «Молодий театр» — «Товариство на вірі», від якого, як згадував Остап Вишня, «пішли і єсть і безезільці, і франківці, і шевченківці».

Це був незвичайний театр, якого не знала Україна. Театр — лабораторія, де заняття з акторської майстерності, лекції з історії театру, заняття із сценічної мови і сценічного руху важили чи не більше, ніж вистави. В усякому разі вистави курбасівці грали не щодня, а заняття з фахової майстерності проводились регулярно.

Але перед тим, як розповісти про зміст театральної реформи, яку здійснював Курбас у «Молодому театрі», а далі — в «Березолі», варто наголосити на принциповій рисі творчості Курбаса, яка вписує його ім'я в ряд геніальних новаторів європейського мистецтва.

Пікассо, Матіс, Рейнгардт, Крег, Мейерхольд, Гротовський, Курбас — що об'єднує ці імена? Іспанець, француз, німець, англієць, росіянин, поляк, українець. Художники, режисери — що спільного? Всі вони є представниками візуального мистецтва. І всім цим митцям вочевидь було притаманне відкидання мистецтва у формах самого життя. Художник — ніякої схожості із зовнішнім виглядом людей, речей, природи. Режисер — принципове неприйняття театру зовнішньої правдоподібності. Це, так би мовити, спільні позиції відштовхування.

А що зближувало цих, таких нібито несхожих між собою митців? Насамперед і вочевидь, виявлення й відтворення споконвічної сутності відеоявищ, людських характерів і доль. Все це — через розломи зовнішнього вигляду відео- та аудіоявищ, портретної схожості. Один

з художників-сюрреалістів якось скопіював «Мадонну» Леонардо да Вінчі, створивши картину, конгеніальну оригіналу, і... підмалював їй вуса. Кого б ви думали вуси? Сальвадора Далі! Що б це мало означати? Тільки одне: я можу малювати не гірше великих попередників, схиляюсь перед ними, але принципово не хочу наслідувати їх. Пікассо малював портрет людини у фас і водночас у профіль, пропонуючи нам об'ємний погляд на суперечливий характер людини.

Як справедливо помітив Лесь Танюк, Курбас взяв із мови символістів термін «перетворення» і надав йому розширеного, системного змісту. Мова йшла вже не тільки про метафору — як про знак вистави, а про перетворення дійсності шляхом її метафоризації. На цьому будувалася курбасівська «система образного перетворення».

Обивателі, люди консервативних поглядів, розглядали це як епатаж, як бажання митців привернути будь-що увагу до себе. Насправді ж молоді митці, розламуючи зовнішню правдоподібність дійсності — в ім'я розширення і поглиблення мистецького пізнання життя, задля виявлення його сутності, користувались великою популярністю у молодих поціновувачів мистецтва. Революція в мистецтві: молоді — для молодих!

Ось вони і прозвучали ці слова: молоді — для молодих. «Молодий театр» Леся Курбаса був спрямований у майбутнє. Моя бабуся пригадувала, що вистави Курбаса збирали повні зали тільки кілька разів, а далі зали були напівпорожніми. Інтелігентський прошарок населення був досить тонкий, а робітничо-селянський глядач важко сприймав пошукові сценوپобудови Курбаса. При цьому Курбас ніколи не був митцем суцільного відторгнення. З великою пошаною ставився до театру корифеїв, хоча перспективи цього театру видавались йому сумнівними. Він вважав, що, незважаючи на всі спроби засвоєння нової драматургії, цей театр підводив підсумки театру корифеїв. Проте категорично не сприймав епігонів корифеїв, які, на його думку, довели досягнення корифеїв до абсурду — суцільні штампи, імітація переживань, недбалість пластики і бездієвість слова. На цьому театрі виховувалось покоління української інтелігенції. З оглядин часу стає

очевидним, що Курбас створював театр нових засобів художнього засвоєння дійсності — для нового покоління української інтелігенції. Курбас — це театр, спрямований в майбутнє.

Драматична суперечність: він творив український театр завтрашнього дня, але театр живе тут, зараз, сьогодні. То ж не дивно, що Курбас далеко не завжди отримував апологетику від сучасників, навіть від людей, близьких йому своїми мистецькими поглядами.

І це при тому, що тільки на перший погляд Курбас виглядає самотньою постаттю в українській художній культурі. Цього митця-новатора не уявити без його мистецького оточення. Це були друзі-однодумці або люди близьких мистецьких поглядів, люди українського культурного відродження — поети Михайль Семенко, Павло Тичина, Микола Хвильовий, Володимир Сосюра, сценографи Анатоль Петрицький, Михайло Бойчук, Вадим Меллер, композитори Борис Лятошинський, Рейнгольд Глієр, Пилип Козицький, Юлій Мейтус. Це був його спільник і опонент, поет і культуролог Микола Вороний. Це, нарешті, його давній друг, актор і режисер Гнат Юра, який стане співтворцем «Молодого театру». Новаторське мистецтво Курбаса розвивалося на мугутньому культурному підґрунті.

VI. «МОЛОДИЙ ТЕАТР»

... **С**творення нового театру співпало з рішучими перемінами в особистому житті Курбаса. У «Молодому театрі» він зустрічається з Валентиною Чистяковою, балериною, яка починала вести заняття з хореографії з молодими акторами...

Передісторія створення курбасівського «Молодого театру» така. Повалення царизму у лютому 1917 року, українська національно-демократична революція, очолена Центральною Радою, до якої увійшли Михайло Грушевський, Симон Петлюра, Володимир Винниченко, Сергій Єфремов, нібито створили умови для піднесення української культури. В усякому разі усі заборони і обмеження щодо українського театру були скасовані.

І Курбас приступає до програми реформування українського театру насамперед як громадський діяч. Події розвивалися стрімко. 12 березня 1917 року він виступає на перших вільних зборах українських театральних діячів Києва з пропозицією про скликання всеукраїнської театральної наради. Його обирають секретарем організаційного комітету та відповідальним секретарем редколегії новоствореного часопису «Театральні вісті». 1 квітня виходить перший номер часопису, де було надруковано низку статей та перекладів Курбаса.

Як згадує березільський актор і режисер Василь Василько, 24 квітня при Центральній Раді було засновано Комітет національного

театру, головою якого обрано Володимира Винниченка, а членами комітету стали Михайло Грушевський, Сергій Черкасенко, Людмила Старицька-Черняхівська, Олександр Олесь, Микола Вороний, Дмитро Антонович, Іван Мар'яненко, Марія Старицька, Василь Кричевський і, звичайно, Лесь Курбас. Головним своїм завданням Комітет вважав допомогу Центральній Раді утворити міністерство культури, яке б мало організувати по всіх великих містах України театральні трупи, хори, музеї, художні майстерні та школи. Та першим своїм завданням Комітет вважав створення Національного театру у приміщенні Троїцького народного дому у Києві. 20 і 21 травня були оголошені днями Українського національного фонду. Влаштовувались мітинги, концерти, вистави, гроші від яких надходили у розпорядження Центральної Ради на утворення Національного фонду. У рамках цих днів Незалежна театральна студія Леся Курбаса показала виставу «Базар» Володимира Винниченка. Це було першим публічним виступом студії, яка, не маючи ще програмної вистави, не декларувала себе як театр, а лише як «група молоді». Касовий збір від цієї вистави був переданий до Національного фонду.

Чудес на світі не буває, театр не виникає на порожньому місці. І ситуація навколо створення принципово нового українського театру до появи на обрії Курбаса складалась наступним чином. У «Групі дванадцяти» — такою була самоназва театральної молоді, згуртованої довкола подружніх пар: Поліна Самійленко — Йона Шевченко та Софія Мануйлович — Степан Бондарчук, а також Олімпія Добровольська, Віра Онацька, Марко Терещенко, Валерій Васильєв, Олекса Ватуля... — переважали естетичні пріоритети. Молоді ентузіасти вважали нову українську драму найкращою цариною для реформи української сцени. Спершу, знов-таки до Курбаса, вони намагались сценічно зреалізувати драматичні етюди Олександра Олесь. Взялися було гуртом ставити «При світлі ватри», самі придумували мізансцени, оформлення тощо. Проте успіху не зазнали. Одночасно пробували декламувати у шкільних концертах Михайля Семенка, повернулися

до Лесі Українки, Олександра Олеся, Миколи Вороного, згадував ті часи учасник подій Степан Бондарчук.

Прискіпливий дослідник творчості Курбаса, Наталя Єрмакова відзначає, що, попри нетривалість, період самостійних студій виявився дуже корисним, змусивши недосвідчених ентузіастів відчутти різницю між намірами реформувати національний театр і можливістю це здійснити. Прагнення до засвоєння нової української драматургії виявилось недостатнім для досягнення мети і змусило замислитись над необхідністю суттєвого фахового удосконалення. Майбутні молодотеатрівці взялися рішуче розширювати свій кругозір. Бесіди, суперечки, дискусії, реферати окремих товаришів були основною формою діяльності молодого колективу. Степан Бондарчук робить доповідь про мистецтво античної Еллади, ілюструючи її малюнками з книги Сергія Волконського «Виразна людина». Йона Шевченко розповідає про комедію дель арте. Марко Терещенко ділиться своїми роздумами про театр Мольєра. Усі захоплювались системою Дельсарта, і між Вірою Онацькою і Софією Мануйлович навіть виникло щось на зразок змагання в роботі над «естетичною гімнастикою» Дельсарта і «системою гімнастичних вправ» за Міллером. Все це було новим для українського театру.

Випадковостей у житті не буває. Якось на початку травня 1916 року після вистави «Мазепа» у театрі Миколи Садовського, де Курбас тріумфував у головній ролі, випускниця музично-драматичної школи імені Миколи Лисенка Поліна Самійленко пірнула за лаштунки, привітала Курбаса з успіхом і запросила до свого помешкання на Фундуклівській вулиці на зустріч з молодими акторами. В акторській тусовці виявилися спільні мрії й уявлення про новий театр і прагнення до його створення. Степан Бондарчук передав загальні почуття від цієї зустрічі: «Наш колектив і Лесь Курбас, що наче досі шукали один одного, раптом стали близькими і рідними. Ми полюбили Леся жертвним признанням. Ідея керівництва у нашому майбутньому театрі-студії розв'язалася сама собою — Лесь Курбас був одноставно визнаний нашим керівником, якому ми повірили беззастережно».

Прекрасний актор, якого порівнювали з Сандро Моїссі, який уславився виконанням гоголівського Хлестакова у масці «сумного П'єро», кидає театр Миколи Садовського і, як з'ясується пізніше, відмовляється від акторської кар'єри в ім'я...

16 травня відбулася перша зустріч. Зустрічі почастишали. Курбас шукав ймовірних однодумців, ймовірні однодумці побачили в ньому свого лідера. Лесь Курбас, Йона Шевченко і Степан Бондарчук розробили Статут Товариства на вірі «Молодий театр у Києві». 21 травня 1916 року зареєстрували його у міській управі і, таким чином, офіційно узаконили існування «Молодого театру». Курбас почав заняття з майстерності актора з молодими акторами. Тобто від народження Молодий театр позиціонувався як студія.

І ось тут, як справедливо зазначає Наталя Єрмакова, з'ясувалося, що фахове навчання (та й, додав би, перші кроки студійців на сцені. — Р. К.) викликало найбільший ентузіазм акторів-початківців, але попервах не знайшло ні розуміння, ні схвалення й підтримки у сучасників. Так, театр привернув загальну увагу громадськості незвичністю своєї творчості, але одностайності думок щодо її не було. Навіть у середовищі самих молодотеатрівців не було єдності щодо обраного шляху творчості.

Актриса театру Поліна Самійленко, приміром, згадувала, начебто вони огульно твердили, що театр Садовського вмирає. З цим важко сперечатися, маючи на увазі юнацький максималізм митців.

А от актор театру і історик українського театру Йона Шевченко спростовував твердження про граничний нігілізм колективу. Перемагали все ж помірковані настрої?

Актор театру Степан Бондарчук висловився програмно, мовляв, кинувши виклик «Молодого театру» перед початком революції як протест проти старих традицій, шаблону і рутини, українське театральне мистецтво розгортало свої паростки так бурхливо, як бурхало в цей час саме життя. І це вже точно відповідає дійсності..

Свідок цих процесів театральний історик Олександр Кисіль бачив головну причину виникнення «Молодого театру» у щирому бажанні

«шукати самотужки власних і нових шляхів у театральному мистецтві». І з цим важко не погодитись.

Історик театру Дмитро Антонович вважав, що «Молодий театр» сповідував ідеї «чистої театральності». Видатний український поет і культуролог Микола Вороний не визнавав жодних програмних цілей молодого театрального осередку, наголошуючи на тому, що це було самоцінне шукання нових театральних форм. До цієї думки Вороного, апологета теорії «мистецтва для мистецтва», варто дослухатись.

На початку — без власного приміщення, без надійного фінансування. Був хіба що великодушний дозвіл антрепренерів інколи грати вистави у приміщенні театру Бергоньє. Як згадують учасники тих подій, щось актори приносили з собою із домашніх припасів, щось вдавалося назбирати у сусідів, щось позичити... Все трималося на ентузіазмі і добровільній участі тих, хто жив надіями і сподіваннями на українське театральне відродження.

Почали було працювати над пластичними вправами до «Едіпа» Софокла. Вибір цієї п'єси не випадковий: Курбас перебував під колосальним враженням від вистави Макса Рейнгардта. Але студійні репетиції не призвели до створення вистави. Першою виставою студії став «Базар» Володимира Винниченка. Його зіграли у Святошині. Сподівались на матеріальний успіх, але цього не сталося. Далі грають вистави на сценах Троїцького і Лук'янівського народних будинків, колишнього театру Бергоньє. З листопада 1918 року уже грають на третьому поверсі приміщення на вулиці Прорізній.

* * *

Молодотеатрівець Йона Шевченко осмислював «Молодий театр» як реакцію на старий етнографічно-побутовий і історичний театр з його романтизуванням минувшини, з його народницько-українофільським замилюванням у селянському побуті та в декоративній етнографічності, так і на прилизано-помірковані спроби європеїзації, запроваджувані опікунами мистецтва з Центральної Ради... Щодо останньої тези можна посперечатися, а от перша теза дуже точно

відбиває мистецьку територію, від якої відштовхувався «Молодий театр».

Сучасний дослідник творчості Курбаса Микола Лабінський лапідарно узагальнює, що створений у 1916 році під орудою Курбаса «Молодий театр» оголосив війну театральній рутині, штампам та ідейно-художній безхребетності. Піднести українське театральне мистецтво на рівень світової культури — ось завдання, яким керувався колектив.

Коли я сказав, що «Молодий театр» виник як «театр з невизначеною програмою», це зовсім не означає, що її не було. Програма не декларувалася, це інша річ, час декларацій надійде пізніше, але програма, безумовно, була. Поки що помітимо, що вистави «Молодого театру» давалися раз на тиждень, інколи грали ще рідше. Бувало, вистави, які довго репетирували, так і не виходили на глядача. Чим же займалась Незалежна студія, що складалася уже з 50 акторів?

Як виявилось, це був прообраз того нового театру, про який мріяли та контури якого тоді окреслювали Лесь Курбас, Гнат Юра, Семен Семдор, перебуваючи у Старому Скалаті у помешканні діда Курбаса. Гнат Юра, до речі, увійшов у цей театр як актор і режисер.

Створення нового театру співпало з рішучими перемінами в особистому житті Курбаса. У «Молодому театрі» він зустрічається з Валентиною Чистяковою, балериною, яка починала вести заняття з хореографії з молодими акторами, нерідко старшими за неї. Перша зустріч: дев'ятнадцятирічна балерина зачарувала тридцятидворічного керманича театру як чисте і талановите створіння. І Курбас не знайшов нічого кращого... як дати їй почитати Ібсена в оригіналі. Зустрічі почастишали. Режисер розгледів у ній зачатки великого сценічного таланту і почав свідомо розвивати їх...

На схилі літ народна артистка УРСР Валентина Чистякова в одному з листів згадувала: «Я підійшла до головної події мого життя — зустрічі з Олександром Степановичем Курбасом. Ця зустріч вирішила мою долю — і особисте життя, і творчість. Чи могло бути інакше? Особистість Олександра Степановича — геніального режисера-нова-

тора, його освіченість, виключна працелюбність, дивовижний талант і в той же час його принциповість, цілеспрямованість, не кажучи вже про його невідпорну принадність, не могли не скорити мене...»

Тоді ж, влітку 1919-го, особлива чуйність керманіча театру до юної балерини не пройшла повз увагу молодотеатрівців. Весь театр так ревнував, що Чистякову навіть хотіли отруїти...

Та сталося неминуче. 6 вересня 1919 року священник, брат Михайла Грушевського, обвинчав у Андріївській церкві «громадянина міста Самбора в Галичині Олександра Курбаса, 32 років, греко-уніатського віросповідання, і Валентину Чистякову, громадянку Москви, 19 років, православного віросповідання». Цього ж року померла Катерина Рубчакова, перше кохання Курбаса. А куля під серцем постійно нагадувала про себе...

Омріяний «Молодий театр» будувався й існував у бурхливому соціумі. У жодному місті не змінювалися, і так часто, уряди, правителі, окупанти, хазяї. Аж поки в березні 1919 року, із встановленням радянської влади театр не був націоналізований. Зрештою, Курбаса не цікавило, яка влада переможе. Ну, цікавило, звісно, але не в утилітарному розумінні — яка влада краще? Яким має бути український театр за будь-якої влади — це головне. У всіх випадках зміни влади він бачив або, точніше, знаходив можливості для українського театрального поступу, чи то буде самостійна українська держава, чи Україна розвиватиметься в сім'ї братніх народів... Вибирати не доводилось. Йому була близькою ідея створення Національного театру, і він залюбки співробітничав із Центральною Радою, яка прагнула удержавити український театр. Йому була близькою ідея «українізації», впроваджувана радянською владою у 20-ті роки минулого століття, і він залюбки перекладав українською російські, норвезькі, німецькі п'єси та з ентузіазмом працював на ниві українського радянського театру.

Яким мало бути майбутнє українського театру? Курбас мислить свій театр у категоріях всеукраїнського розвитку художньої культури і виступає передусім як громадсько-культурний діяч. Він прагне вписати український театр у європейський культурний простір. У що-

деннику моєї бабусі записана розмова, яка відбулася у неї з Миколою Вороном щодо творчості Курбаса. Щоправда, ця розмова відбулася вже за часів початку діяльності «Березоля». Подаю уривок з цього діалогу.

Воро н и й: Він шукає в різні боки. Типовий еkleктик.

На т а л я: Все тому, що — одним кроком до Європи.

Одним кроком до Європи — це вперше прозвучало у розмові Вороного з моєю бабусею, молодою поетесою. Потім Вороний часто користувався цим визначенням: Курбас — це одним кроком до Європи...

Справді, враження, що Курбас справді поспішав, аби встигнути те, що він мав зробити за велінням Божим. Ще навчаючись в університеті, вивчаючи новітні філософські вчення, він визначив театральну творчість як акт релігійний. Релігійний у тому розумінні, що зі сцени мають входити в життя вічні, нетлінні духовні цінності. Тому, напевне, й створював театр як єдину родину — разом працювали, разом вчилися, разом харчувалися, разом відпочивали.

Тим більше (а може, саме завдяки цьому), що перед Україною розгорталась історична можливість набуття державності.

Свій перший сезон «Молодий театр» відкриває 24 вересня 1917 року у приміщенні театру Бергоньє (нинішній театр імені Лесі Українки) виставою «Чорна Пантера та Білий Медвідь» Володимира Винниченка.

Що ж являв собою «Молодий театр», вимряне дітище Курбаса? До яких тільки течій і напрямів не намагалися театрознавці приписати мистецтво Курбаса і курбасівців. Ким тільки він не був в очах теоретиків і псевдотеоретиків театру, герменевтиків і штайнеріанців. То експресіоністом, то імпресіоністом, то конструктивістом, то футуристом, то символістом, то, уже за часів «Березолю», філософом театру. Тим більше, що висловлювання і теоретичні погляди Курбаса, розкидані у часі, дають можливості до найрізноманітніших припущень. Нерідко одне його теоретичне положення спростовує інше або у його висловлюваннях і роздумах про театр співіснують речі, здавалося б,

несумісні. То він твердить про примат слова в театрі, то про культуру тіла і руху на сцені, то про необхідність акторського удавання на сцені і про неприпустимість мистецтва переживання. Та Курбас ніби вислизає з усіх цих капканів. Не помилюсь, припускаючи, що йдеться про динаміку творчості майстра. Лесть не кожна нова вистава ставилася ним з розрахунку чи, радше, з припущення на опанування того або іншого театрального стилю. Таким чином Курбас вводив до українського театрального обігу естетику експресіоністського і символістського театру.

Починалися сценічні ескапади «Молодого театру» проти, як казав Курбас, присипаних затхлим, смердючим цукром сентименталістських театрів. Він не боїться синтезу, здавалось би, несумісних, як на пересічному тогочасного глядача, стильових напрямків.

Явищем в історії українського театру стала постановка Курбасом шевченківських «Гайдамаків». Як згадували колишні березільці Роман Черкашин і Юлія Фоміна, то був спектакль-алегорія, актуалізований тим, що незабаром у Київ увійшли поляки. Події Коліївщини як великого національно-визвольного руху, зображені у цьому романі в віршах Шевченком, набували у виставі новітніх філософсько-образних узагальнень. Самі ж гайдамаки — «громада в сіряках» — виступали у виставі як творці історії. Звідси епічне звучання вистави як героїчної епопеї. Вистава набувала актуальності, адже кликала народні маси до боротьби з поляками, які тоді підступали до Києва.

Плакатно-символічним у виставі було зображення Польщі в образі розпещеної панни на колісниці (у відтворенні нової для молодотeatрівців актриси Любові Гаккебуш), запряженій виснаженими селянами-українцями.

У Яреми, якого у перших виставах грав Фавст Лопатинський, почуття помсти за свої наймитські кривди посилювалось звісткою про драматичну долю його нареченої Оксани, яку вкрали і прихопили з собою ляхи.

Першим виконавцем ролі Гонти був Іван Мар'яненко. Микола Лабінський, реконструюючи фрагменти вистави, зазначає, що він з'являвся на сцені тричі. Вперше в епізоді «Бенкет у Лисянці».

... Гайдамаки святкують перемогу. Відразу впала в очі красива статурна постать Гонти, що стояв на верхньому станку. Спокійна, мовчазна, сповнена внутрішньої сили, вона вирізнялася на тлі живої, рухливої гайдамацької маси. Скупі, але широкі жести, короткі владні репліки відразу примушували повірити в уміння Гонти керувати повстанцями.

У сцені «Гонта в Умані» сила характеру героя перевірялася у трагічному зіткненні почуттів обов'язку перед громадою і любові до синів. Ця сцена була побудована у широкому діапазоні емоцій. Вражали перепади від пекучої ненависті до ніжної батьківської любові. Його голос полонив переходами від затамованого, моторошного шепоту до драматичних інтонацій несподіваної сили, що передавали нелюдську муку Гонти.

У наступній сцені Гонта постає наодинці зі своїми почуттями, зі своїм горем. Повільно спускається актор з помосту. Вдивляються в його постать «Десять слів поета»:

— А хто такий
У чорній киреї
Через базар переходить?..

У глибокій скорботі Гонта-Мар'яненко застиг перед трупами синів, потім накрив їх червоною китайкою і сумно, з епічним спокоєм говорить:

— Та хто поховає?
— Гайдамаки!

А потім поволі випростовується, і в голосі його вже звучать владні ноти:

— ...Піду ще раз,
Ще раз погуляю!

Швидко й упевнено піднімався Гонта помостом, кидав останній погляд на синів і рішуче виходив зі сцени. І у пам'яті глядачів герой народного повстання залишався людиною незламної волі, справжнім ватажком знедолених.

Сцена похорону Гонтою своїх синів йшла під супровід зятого гопака. І це підкреслювало трагічність моменту. Музичний супровід вистави спрацьовував за принципом контрасту.

Іван Мар'яненко згадував про справжній зв'язок між сценою і залом: «Червоноармійці-глядачі під впливом вистави хапалися за нагани і шаблі, готові негайно кинутись на ворога. Рампа зникала. Сцена і зал зливалися в єдиному пориві».

У кожній інсценізації твору, не призначеного для сцени, режисерові доводиться стикатися з образом автора і відтворенням авторського слова. Відомі варіанти, коли авторський текст доручався читцеві, що виступає оповідачем. Або ж персонаж «Від автора», а інколи — і самий «Автор» вводився до складу дійових осіб. Курбас знайшов свій шлях, підказаний розробкою античного Хору в «Царі Едіпі». І цим підніс емоційний рівень звучання вистави до рівня античної трагедії.

Справжнім відкриттям курбасівського театру стали «Десять слів поета», що їх проголошували десять українських дівчат. Десять алегоричних фігур були і учасниками, і коментаторами подій, і вісниками, як у античному театрі, того, чого не бачили глядачі. Постійна присутність на сцені умовних, побутово не пов'язаних з іншими персонажами, жіночих постатей, їхня рухливість, різноманітність розміщення у просторі, музичність у звучанні голосів, вивіреність ритмічної сценічної побудови...

Він створював, уперше в українському театральному процесі, принципово новий тип театру — театр-студію. Театр пошуку, різноскерованого пошуку, театр, відкритий найнесподіванішому. До співтворчості у новому театрі Курбас запросив балетмейстерів Михайла Мордкіна, Броніславу Ніжинську, співака Олексія Сладкопєвцева. Тут проводилися фахові заняття зі студійцями: грим викладав Василь Василько, сценічне слово — Валерій Васильєв, хореографію — юна балерина Валентина Чистякова. Ці заняття, а також лекції з теорії театру, образотворчого мистецтва важили чи не більше, аніж вистави, які йшли не щодня. А не йшли вони щодня, бо далеко не завжди

вдавалося досягти поставленої мети у новоствореному сценічному видовищі.

Мета — ніщо, рух понад усе. Ні, це красиво сказано. У першому параграфі Статуту «Молодого театру» врозумливо сформульована мета новоствореного колективу: творити культуру не «українофільську», але європейську, водночас не впадаючи у провінційність. Ну як тут не згадати шевченківський заповіт самоорганізації нації:

— Учитесь, читайте,
І чужому навчайтесь,
Й свого не цурайтесь.

Це, власне, формула подвижницького життя Леся Курбаса в мистецтві. І з цього шляху Курбаса не могли збити ані націоналістичні заклики до окремішності української культури, які час од часу звучали в українському суспільстві у 1920-ті роки, ані нав'язувані канони методу соціалістичного реалізму, який активно формувався на початку 1930-х.

Найістотніше у «Театральному листі» Курбаса, адресованому пані Ліллі, — це, по-перше, те, що новий театр не шукатиме людських типів для зовнішньої імітації, і, по-друге, п'єси писатимуться людьми театру, тими, хто сприймає і мислить світ крізь призму театральних засобів. «Не п'єсу писати будуть, а заповнюватимуть пустий простір сцени тим, що можна виявити тільки засобами сцени». У другій тезі Курбаса немає нічого парадоксального. Хоча б з огляду на те, кращі п'єси українського репертуару створювались акторами і режисерами Марком Кропивницьким та Іваном Карпенком-Карим.

Загрозу сучасному українському театрові становить, на думку Курбаса, реалізм. Що розумів він під «реалізмом», даючи йому зневажливу оцінку? «Реалізм... це найбільша протимистецька проява наших днів, всевладно запанував в театрі і паралізує всякий його творчий відрух... Не доведений до кінця реалізм, позбавлений всякої форми, жести і слова, крайньо безстильний, всуміш із рештками сценічних традицій давно забутих епох, плачливий патетизм, як пафос, фальшиво невідчутний, всуміш із справжніми фотографовани-

ми життєвими формами — оце ті шаблони, в яких каменіє сучасне мистецтво...» Під реалізмом Курбас розумів пасивно-фотографічне зображення життя зі сцени.

У практиці «Молодого театру» народився творчий клуб «Мистецький льох», де збиралися, обмінювалися думками і враженнями, читали свої твори, грали свої музичні опуси українці-митці, яких сьогодні ми називаємо модерністами. Молодотеатрівці зустрічалися там з Павлом Тичиною, Михайлом Семенком... Бував там і Микола Вороний. Так у запеклих дискусіях формувалася громадська думка щодо експериментальної творчості театру, обговорювалися прем'єри, наступні плани театру.

* * *

Створювався новий театр. 5 листопада 1917 року до «Молодого театру» вступив як актор і режисер Гнат Юра і актор Семен Семдор. Колись вони разом із Курбасом мріяли про створення нового українського театру, навіть назву для нього придумали — Молодий український театр. Тепер мрії здійснилися.

Курбас створював не просто ще один театр. Сцена була для нього, як влучно зауважив Лесь Танюк у статті «Талан і талант Леся Курбаса», макетною майстернею життя, де належало перевіряти різні форми, які надалі мали ставати нормами (але не нормативами) життя. Студія, а далі театр, стала для нього театральною сім'єю, острівцем єдиновірців і однодумців. Поступово з цих «острівців» мали формуватися материки нової етики і нової свідомості.

Якщо поглянути на творчість «Молодого театру» з відстані часу, то історія його справді постає як «своєрідна антологія театральних стилів, естетика розмаїтого формотворення». Краще Неллі Корнієнко про це не скажеш.

А тепер — конкретно: подаю хронологію молодотеатрівських прем'єр (окремо зазначено, якщо вистави відбувалися не в Києві:

24 вересня 1917 р. — «Чорна Пантера і Білий Медвідь» Володимира Винниченка у постановці Леся Курбаса і сценографії Михайла Бойчука.

15 жовтня 1917 р. — «Молодість» Макса Гальбе у постановці і у перекладі з німецької Леся Курбаса.

17 листопада 1917 р. — «Драматичні етюди» Олександра Олеся. Етюди «Осінь», «Танець життя», «При світлі ватри» у постановці Леся Курбаса; етюд «Тихого вечора» у постановці Гната Юри і у сценографії Анатолія Петрицького.

8 грудня 1917 р. — «Лікар Керженцев» («Мисль») Леоніда Андреева у постановці Гната Юри і у сценографії Анатолія Петрицького.

12 квітня 1918 р. — «Йола» Єжі Жулавського у постановці й у перекладі з польської Леся Курбаса і у сценографії Михайла Бойчука.

19 серпня 1918 р., Одеса; 3 грудня 1918 р., Київ — «У пущі» Лесі Українки у постановці Леся Курбаса і у сценографії Семена Гречаного.

21 серпня 1918 р., Одеса; 12 грудня 1918 р., Київ — «Горе брехунові» Франца Грільпарцера у постановці й у перекладі з німецької Леся Курбаса і у сценографії Анатолія Петрицького.

24 серпня 1918 р., Одеса — «Доктор Штокман» («Ворог народу») Генріка Ібсена, переклад Марії Загірньої, у постановці Семена Семдора.

16 листопада 1918 р. — «Цар Едіп» Софокла, переклад Івана Франка, редакція перекладу і постановка Леся Курбаса і у сценографії Анатолія Петрицького.

19 листопада 1918 р. — «Кандіда» Бернарда Шоу у постановці Гната Юри і у сценографії Анатолія Петрицького.

31 грудня 1918 р. — «Затоплений дзвін» Герхарда Гауптмана, у перекладі Миколи Голубця, у постановці Гната Юри і у сценографії Анатолія Петрицького.

8 січня 1919 р. — «Різдвяний вертеп» у постановці Леся Курбаса і у сценографії Анатолія Петрицького.

Січень 1919 р. — «Тартюф» Жана Батіста Мольєра, переклад з французької Володимира Самійленка, у постановці Валерія Васильєва і у сценографії Анатолія Петрицького.

30 січня 1919 р. — «Гріх» Володимира Винниченка у постановці Гната Юри і у сценографії Семена Гречаного.

11 березня 1919 р. — Поетичний вечір Павла Тичини (за поезією «Сонячних кларнетів») у постановці Леся Курбаса.

14 березня 1919 р. — Вечір пам'яті Тараса Шевченка («Іван Гус», «Великий льох» та ін.) у постановці Леся Курбаса і у сценографії Анатолія Петрицького і Семена Гречаного.

22 квітня 1919 р. — дитяча опера «Коза-дереза» Миколи Лисенка у постановці Леся Курбаса і у сценографії Анатолія Петрицького.

Отже, 24 вересня 1917 року відбулась прем'єра скандальної і популярної в європейському театрі і кіно драми «Чорна Пантера і Білий Медвідь» Володимира Винниченка. Тут в наявності натуралістичні фарби вистави із сильними біблійними алюзіями в бік теми гріха. Історія молодії сім'ї: невизнаного генія та його дружини. Хворіє їхня дитина, її негайно треба вивезти з Парижу на лікування. А Білий Медвідь ніяк не завершить картину «Мадонна з немовлям», для якої позує його дружина. Він відмовляється їхати. Чорна Пантера кидає сім'ю, проте швидко повертається до сина. Чоловік пропонує дружині віддатися Мулену за гроші, які врятують сина. Та хлопчик помирає. Зрештою, Чорна Пантера дає Білому Медведєві сонні краплі і знищує майже довершений шедевр... Митець і буденне життя, митець і кохання, митець і совість. До «Чорної Пантери» Курбас звертався тричі. Ще у «Руській бесіді» в дуеті з Катериною Рубчаковою вони зіграли подружжя Канєвичів.

Серед цих вистав — і «містерія духу» з елементами імпресіонізму — «Йола» Єжі Жулавського, яка відсилала сприйняття до трагічних образів Гойї, до його «Капрічос»...

Тут і символістські «Етюдi» українського поета-лірика Олександра Олеся...

Тут і «У пущі» Лесі Українки з темою свободи творчої особистості і конформізму і плати за свободу від духовної тиранії...

Тут і вистава за творами Тараса Шевченка «Іван Гус», де Курбас уперше використав елементи експресіонізму, а також нову, ритмізовану і метафоризовану стереофонію мізансцен...

Власне, принципи і закони, сформульовані в процесі праці Курбаса з акторами у «Молодому театрі», як і всі оці елементи імпресіонізму, експресіонізму, символізму, натуралістичні фарби у більшості своїй не були його винаходом у точному розумінні цього слова. Вони в тій або іншій формі існували в європейській театральній практиці й раніше. Але Курбас, відкритий до всіх відомих йому театральних естетик, вперше почав систематично вивчати і застосовувати їх у практиці української сцени, беручи до уваги і її специфіку, і особливості конкретного етапу нашої історії. Курбас маніфестує і впроваджує «зворот до Європи і прямо до себе».

Йшов 1918 рік. У Київ увійшли більшовики. В місті запанував голод. Театр на якийсь час припинив своє існування. Курбас звернувся до киян за фінансовою допомогою. У ті важкі часи він і поставив одну з кращих вистав «Молодого театру» «Цар Едіп» Софокла у перекладі Івана Франка, відредагованому Курбасом. Нарешті, 16 листопада 1918 року відбулася довгоочікувана прем'єра. «Едіп» — а до античної вистави уперше звернувся український театр — став кульмінацією режисерських пошуків Курбаса. Сам режисер вважав «Едіпа» початком усього подальшого шляху «Молодого театру». Я б сказав — початком дійового діалогу українського театру з європейською театральною культурою.

Сценограф Анатоль Петрицький розімкнув сценічну коробку, розташувавши на тлі грубих сірих сукон композицію з білих колон, кубів та сходів. За реконструкцією цієї вистави, яку здійснила Неллі Корнієнко, Курбас і Петрицький, у розвиток театральних ідей Крега і Аппія, замість мальованої натуралістичної декорації створили простір чистих архітектурних форм, що приймали на себе функції епосу. Системи колон, сходів, кубів правили тепер за варіації безмежності. Курбас визнавав, що замінив реальне відображення античності його відчуттям. Він намагався відчути трагедійні ритми, навіть репетиції проводив під метроном, аби досягти особливої мелодики і ритміки подачі тексту.

Сам Курбас виконував головну роль, Йокасту грала Поліна Самійленко, Першого пастуха — Гнат Юра, Другого пастуха — Йона Шевченко. Пізніше, під впливом курбасівської вистави, Гнат Юра двічі поставить «Едіпа» у театрі імені Франка...

Микола Вороний багато розповідав своїй бабусі про цю виставу, і вона старанно записувала його спогади у свій щоденник. Виявляється, на репетиціях Курбас переконував акторів, що Фіви — це Київ і що фів'яни — це не якісь там античні герої, а це ми — кияни, які живуть у щасливому невіданні, аж поки все не струснулось навкрузи.

Хор вступав у виставу спочатку одним голосом, потім до нього приєднувались інші і, нарешті, весь Хор ритмічно, синкопно розповідав про жах, що охопив царя Едіпа, коли відкрилася страшна правда про те, що він убив свого батька і одружився зі своєю матір'ю. Спочатку Хор виглядав статично — всі були, мов скам'янілі. А чимдалі Хор ставав все більш динамічним у пластиці своїй. На відміну від Едіпа, який спочатку був нервово-енергійним, а чимдалі, тим скупішим ставав у рухах, аж поки не кам'янів — осліпивши себе...

Глядачі тієї вистави згадували, що осліплений Едіп був для Курбаса подібним до сліпих українських лірників, слабих плоттю, сильних духом. Сліпоті Едіпа Курбас надавав найвищого морального сенсу. Режисер ніби закликав своїх сучасників бути мужніми перед тими випробуваннями, що випали на їхню долю.

12 грудня 1918 року — «Горе брехунові» Грільпарцера.

Січень 1919 року — «Різдвяний вертеп».

Тут слід сказати, що Юра підтримував Курбаса у боротьбі проти натуралізму, мистецького невігластва. І у 20-ті роки, і у «Молодому театрі», і у створеному ним театрі імені Франка не цурався сценічних експериментів. Проте експерименти Курбаса могли видатися йому занадто ризикованими, епатажними. До того ж Курбас орієнтувався на студійну працю, а Юра і Семдор — все-таки на репертуарний театр. Чи не тому у вересні 1918-го Юра і Семдор подають заяву про вихід з колегії, яка здійснювала керівництво театром. Останньою виставою Юри у «Молодому театрі» був «Гріх» Винниченка. А за два роки він

відкриє цією виставою створений ним театр імені Франка. Та це вже інша історія...

Здобутки «Молодого театру» виявилися, може, й не такими великими, але його починання і спроби мали величезне значення для подальшого українського театру. Досить сказати, що на уламках «Молодого театру», вірніше на його мистецькій базі, співробітник Леся Курбаса Гнат Юра організував у 1920 році у Вінниці Театр імені Франка, в якому у 1920-ті роки співіснували помірне експериментаторство Гната Юри у сполученні з традиціями театру корифеїв і епатажне мистецтво театрального містифікатора Бориса Глаголіна. А учень Курбаса Марко Терещенко, спираючись на практику «Молодого театру» і водночас відштовхуючись від неї створив свій Театр імені Михайличенка.

«Молодий театр» існував за Центральної Ради і Української Народної Республіки, аж поки у березні 1919-го, зі встановленням у Києві радянської влади, не був націоналізований, проте не включений до системи державних театрів. Перший театр Української Радянської Республіки об'єднали з «Молодим театром». Об'єднання виявилось штучним, фактично два театри існували в одному. Всі плани Курбаса щодо постановки «Гамлета», «Сна літньої ночі», «Цезаря і Клеопатри», «Чуда святого Антонія» були перекреслені.

Щоправда, одна вистава різко виділялась на тлі загалом пересічної продукції цього театрального формоутворення. «Гайдамаки» були поставлені Курбасом у відповідності з естетикою епічного театру.

16 грудня 1919 року Червона армія звільнила Київ. І тут відбулось справжнє злиття двох театрів. Та розгорнулася цьому театрові по-справжньому не вдалося. Надто вже різнилися актори-молодо-театрівці від інших акторів, які склали ядро новоствореної трупи. А потім Київ взяли поляки.

VII. «КИЙДРАМТЕ»

...Робимо велике історичне діло для українського театру, і культурне діло! Всю свою душу і енергію киньте у вогонь творчої праці над «Макбетом».

Звісно, «Гайдамаки» справили значний вплив на культурну свідомість сучасників, обнадіяли щодо можливості рішучих змін у житті національного театру. Недарма ж бо «Гайдамаки» зберігалась в репертуарі очолюваних Курбасом театрів протягом десяти років.

Втім, у колективі, який виник у результаті злиття двох театрів, коаліційного театру, складеного з акторів різних, часом діаметрально протилежних, уподобань, не було належних умов для стрімкого розвитку — професійного удосконалення, експериментів. Такий висновок робить Наталя Єрмакова, яка, мабуть, єдина всерйоз займалась відтворенням діяльності «Кийдрамте». Це спонукало Курбаса узятися за організацію ще одного мистецького осередку. Це викликало ентузіазм його учнів, пише наприкінці 1960-х березільський режисер Леонід Болобан: «Для нас, студентів (а також для колишніх молододіагностів. — Р. К.) це було сигналом, щоб знову взятися до студійних робіт». Знайшли приміщення для вправ, відновили заняття з пластики, постановки голосу, гриму і досягли, врешті, найголовнішого. Курбас почав було проводити з молодими акторами улюблені етюди з мімодрами. Все трималося на ентузіазмі. Але голод, економічна скрута, реально загрожуючи життю, підштовхнули цей гурт поли-

шити місто. У Курбаса виникла думка залишити столицю і розпочати роботу спершу на периферії, а зміцнивши свої сили і підготувавши нові постановки, повернутися до Києва.

Василь Василько згадував, як важка дорога мало не спричинила трагедії, як актори їхали з Києва щось близько тижня, а коли дісталися Фастова, запросили лікаря оглянути двох наших хворих артисток. І коли лікар оглянув обох, сказав, якщо вони будуть їхати в такому стані (голодування) і темпі, то він не певен, що вдасться довести їх до Білої Церкви.

Виявляється, новоспечена трупа прямувала у липні 1920 року до Білої Церкви у статусі Київського драматичного театру («Кийдрамте»). Її основу склали колишні молодотеатрівці, вірні курбасівським настановам: Василь Василько, Володимир Калин, Леонід Болобан, Рита Нещадименко, Валентина Чистякова, Фавст Лопатинський, Віра Онацька, Павло Долина, Гнат Ігнатович, Антоніна Смерека... До них приєдналися колишні актори Театру імені Шевченка Любов Гаккебуш та Дмитро Антонович. З Галичини, на запрошення Курбаса, прибула акторська пара — Ганна Бабіївна та Януарій Бортник.

Жилося дуже скрутно, акторам навіть доводилося носити солдатський одяг. Все пояснювалось просто: над театром бере шефство 45-та волинська стрілецька дивізія на чолі з червоним командиром славнозвісним і горезвісним Йоною Якіром.

Як згадує беззілець Йона Шевченко, між акторами і червоноармійцями дуже скоро встановлюються щільні зв'язки. Коли воякам випадало бути вільними від операцій на внутрішньому фронті, актори заповнювали їхній спочинок своєю майстерністю, а червоноармійці ділилися з ними останнім хлібом. Скоро це знайомство переходить у дружбу: вояки з дивізії побачили, що мають справу не просто собі з групою зголоднілих лицедіїв, яких тоді багато вешталось по всіх усюдах, а з митцями, які серйозно й глибоко прагнуть зв'язати театральну роботу з тим, за що так героїчно боровся тоді пролетаріат. А акторів притягає до червоних бійців їхня глибока свідомість своїх завдань, їхня безстрашність, готовність кожної хвилини віддати життя за таку, здавалось, утопічну, за таку далеку справу, як знищення експлуаторського класу, як встановлення влади трудящих.

Якийсь час колектив працює у Білій Церкві, а з вересня 1920-го до квітня 1921 року — в Умані. Звісно, жалюгідний матеріальний стан трупи спонукав Курбаса до компромісів. Поруч з програмними виставами «Молодого театру», які склали основу афіші «Кийдрамте», в репертуарі час од часу з'являлися і поспіхом зроблені вистави. Проте негаразди кочового життя, ставши на заваді далекоглядним планам Курбаса, не змусили його відмовитися від регулярних фахових занять з майстерності актора, і в цьому полягала його стратегія. Йона Шевченко, називаючи початок 20-х років «антрактом» між «Молодим театром» і «Березолем», мав усі підстави твердити, що у «Кийдрамте» йшов процес поглиблення й розроблення мистецьких принципів «Молодого театру».

А ось знаходимо конкретику акторського побутування в Білій Церкві та Умані. Леонід Болобан згадував, що Курбас щоразу «вторговував» собі дні чи навіть години для студійно-лабораторних етюдів. А якось запропонував акторам піти на ризик — цілком зупинити на два-три тижні вистави, аби підготувати за цей час новаторську постановку, яка, на його погляд, піднесе колектив на вищий щабель театрального мистецтва...

Паралельно Курбас залучав до педагогічної праці Фавста Лопатинського, Валентину Чистякову, Гната Ігнатовича, Януарія Бортника, Василя Василька, а останньому допоміг зважитися на режисерський дебют.

У Білій Церкві Курбас вводить до українського театрального обігу Шекспіра. 20 серпня відбулась прем'єра «Макбета». Сам Курбас виконував головну роль, але про його гру, на жаль, не лишилося врозумливих відгуків — самі лише загальні слова. Відомо, що відом — їх виконували Валентина Чистякова, Рита Нещадименко і Віра Онацька — режисер розглядав як систему взаємних «рефлексій» з центральним героєм. В сукупності вони й склали його образ, матеріалізуючи психологію злочинця.

Оскільки режисер вважав зло безособовим, то відьми, за його словами, «образна персоніфікація зла, прагнення до влади через трупи людей і навіть близьких друзів. Відьми — це втілення абстрактного

поняття зла в людській подобі. Вони не можуть в жодному випадку відповідати пересічним уявленням, знаним із казок, “страхітливим”, носатим, сивокосим й беззубим бабусям». Відповідно до цих настанов режисер наголошував на їхньому, подиву гідному, протейізмі. Протейізм у даному випадку, напевне, слід розуміти як здатність до зміни форми, мінливість. Тож вони були начебто «скрізь і завжди», весь час змінювали форми існування.

Ось відьми набирають вигляду переплетених дерев...

А ось вони застигають на мить і, кинувшись урізнобіч, падають на землю...

І раптом ніби перетворюються на сіре каміння — вдягнені відьми в туніки з необарвленої мішквини. Їхні голови сховані, як у черепках...

Відьми підповзають одна до одної, утворюючи один сірий клубок. Їхні обличчя — маски без виразу. При цьому рухи нагадують про манери «придворних дам»...

Наталія Єрмакова робить висновок, що у світлі запропонованого Курбасом позиціювання Макбета та Відьом особливого значення набувала їхня провокативно-«театральна» поведінка, підступна «гра», що затягла героя у тенета злочинів. На нього магнетично діяли несподівані реакції, раптові повороти, різкі зміни емоційних станів таємничих виплодків потойбіччя.

Ось як описує одна із Відьом — Валентина Чистякова появу своїх «героїнь».

«...Відьми з'явилися на кону. Три жіночі постаті зарухалися по сцені під музику «Ходи» гномів Едварда Гріга, неначе уві сні. Руки плавали в повітрі, ніби пробували на дотик, намацували те, що шукали, а знайшовши, вони розглядали це незриме «щось» і з огидою відкидали від себе.

... В наступній сцені три відьми виходять веселі, мовби напідпитку, радіють, що все відбувається за планом. Підтанцювують під музику. Перша Відьма тримається попереду й ніби випростовується від люті. Її аж трусить від захвату. Хоча всі три відьми танцюють, це не танок. Це радше пластичне втілення перемоги. Якись «протуберанці».

Підносяться вгору руки... то стрибки на зігнутих у колінах ногах, то кульбіт, то пірует на одній нозі з випростаною прасом іншою ногою.

... Відьми, тримаючись за руки, намагаються утекти. Макбет утримує їх, вимагає пояснень. Але відьми рухами закликають його до мовчання».

Ну і так далі...

Зараз я про інше. Як було вести художній пошук у жахливих умовах акторського побутування за відсутності державної підтримки? Колектив поділився на три бригади. Одні виготовляли реквізит і декорації. Другі виконували столярні роботи. Треті виготовляли зброю. Курбас закликав: «Хто розуміє весь жах такої гри слів: «Шекспір перший раз — “Макбет” — з 5 репетицій, той не пожаліє поту і однієї-двох безсонних ночей для добра великої нашої справи. Закликаю до найбільшої енергії, підйому, твердості. Всі за всіх! Всі за спектакль! Не ждьте, поки вам роботу дадуть в руки. Робимо велике історичне діло для українського театру, і культурне діло! Всю свою душу і енергію киньте у вогонь творчої праці над “Макбетом”».

Щойно прибувши до Білої Церкви, Курбас очолив театральні курси при Політосвіті, де актори «Кийдрамте» вели спеціальні заняття з гриму, художнього слова і пластики. Особливим успіхом користувались лекції і студійні заняття Курбаса з акторської майстерності. В Умані Курбас, крім навчання акторів, готував режисерів-інструкторів для художньої самодіяльності. Фактично він закладав основи для створення народних театрів та інститутів культури, де б готували художніх керівників цих театрів...

З усього цього Наталя Єрмакова робить далекоглядний висновок: «Зміст, сенс, атмосфера праці окрилювала молодь. Долучення до різних форм театральної практики гартували їхню творчу спроможність. А те, що лідер трупи не втомлювався відкривати перед ними ширші мистецькі обрії в ситуації дефіциту національних педагогічних та режисерських кадрів, позитивно впливало на мистецьку ситуацію в країні».

Навесні 1921 року Курбас виїжджає до Харкова за державною підтримкою. І невдовзі, не отримавши її, наприкінці того ж року «Кийдрамте» припинив своє існування.

VIII. «БЕРЕЗІЛЬ» АГІТАЦІЙНИЙ

Одне було незмінним у його пошуках — відштовхування від театру у формах самого життя. Це була трансформація, деформація, розламування життєвої зовнішності в ім'я виявлення його сутності.

Після кількомісячних поїздок по містах України Курбас повертається до Києва і 31 березня 1922 року створює на базі групи акторів «Молодого театру» державний театр «Березіль».

Кілька слів з приводу назви театру. Березіль староукраїнською — назва першого місяця весни. Восени 1923 року, починаючи видавати двотижневик «Барикади театру», епіграфом до цього видання Курбас обирає слова норвезького письменника Бйорнстєрне Бйорнсона:

Я вибираю Березіль,
Він ламає все старе,
Пробива новому місце,
Він зчиняє силу шуму,
Він стремить.
Я вибираю Березіль,
Тому що він буря,
Тому що він сміх,
Тому що в ньому сила,
Тому що він переворот,
З якого літо родиться.

Отже, свій театр Курбас назвав промовисто — «Березіль». Як символ революційного оновлення українського театру.

І у тому ж першому номері «Барикад театру» Курбас декларує не «за що», а «проти чого» виступатиме новостворений театр: «Березіль» — проти академізму, проти естетства і проти безграмотності. «Березіль» — проти всякої флегматичності й сонливості. Це, швидше, умонастрої, а не програма театру. Хоча в офіційному статуті театру ці умонастрої звучать як політична декларація: «“Березіль” є об’єднання осіб, що признають Жовтневу революцію фактом здійсненим і позитивним і бажають свою працю... направляти на переможення до-революційних психологічних остатків і на покладання основ нової культури на підвалинах нових соціально-економічних відносин, які доцільно встановлюються диктатурою пролетаріату». Текст наводиться у тогочасному правописі: «признають», «переможення», «направляти»...

Але річ, зрештою, не у правописі, а у виборі. Симон Петлюра вибрав еміграцію і там продовжує боротьбу за українське соціально-політичне відродження. Курбас лишається у радянській Україні, щоб боротися за те ж таки національно-культурне відродження. Обидва, незважаючи на протилежність обраних шляхів, закінчили, як відомо, однаково. Курбас одержав кулю в серце від гулагівського ката, Петлюра — від енкавеєсівського агента. Обидва — емігрант-конфронтант і служитель режиму — стали жертвами тоталітарної держави.

Хоча все тут непросто. Сучасник тих подій Йона Шевченко пояснює позицію Курбаса. Пояснює туманно і з позицій вульгарного соціологізму. Мабуть, тоді інакше не можна було писати. За Шевченком, з одного боку, бунтарсько-богемна фразеологія про бурю, сміх, руйнування старого, з другого — якесь непевне признание Жовтневої революції. Як у дзеркалі, в цій декларації-статуті відбивається той шлях, тяжкий і довгий, шлях боротьби й хитань «між двох сил» соціальних, що його пройшла українська дрібнобуржуазна інтелігенція після Жовтня 1917 року. Ніби, щоб упевнити себе в тому, що стояти на роздоріжжі більше не можна, що треба, нарешті, зробити рішучий

вибір — з ким бути, написано тут про «здійсненність і позитивність» факту революції. Аж п'ятий рік повинен бути піти Жовтневі, щоб мистець театру почав ховати свої націоналістично-романтичні мрії, свої естетсько-егоїстичні прагнення «чистого мистецтва», визнавши «доцільність» диктатури пролетаріату.

На одному із засідань режисерського штабу театру актори почули від свого вчителя таку заяву, яка когось шокувала, у когось викликала нерозуміння: не дивуйтеся з того, що я перейшов від ідеалістичної філософії до марксизму...

Наскільки ширим було це визнання? Тут я не можу не погодитись з думкою співтворців реформатора української сцени. Курбас ніколи не маскувався під офіційну ідеологію, бо у своїх поглядах на майбутнє українського театру завжди лишався ширим і відкритим. Однак його «марксизм» був далеким від ортодоксальності, зрозумілим ним по-своєму. І Лесю Курбасу довелося відчувати на власному досвіді трагічні суперечності пожовтневої доби, потрапити у пастку постійних розбіжностей між теорією і практикою соціалістичного будівництва в СРСР. Навіть розбіжностей не між теорією і практикою, але між політичними гаслами, які створювали міфологізований образ суспільства, і жорстоким механізмом формування ворожої людині тоталітарної системи.

Сьогодні, з оглядин часу, цілком очевидно, що, по-перше, ні від яких націоналістично-романтичних мрій Курбас і не думав відмовлятися. Так звана націоналістична романтика для нього завжди переводилась у площину побудови нового українського театру, співвідносного з новим європейським театром. По-друге, чистою демагогією виглядає твердження про визнання митцем доцільності диктатури пролетаріату, як на мене, він і задавався цим питанням, швидше, захищався ним. Вибір Курбаса диктувався іншими, набагато вагомішими і разом з тим простішими міркуваннями.

У Петлюри, одержимого ідеєю вільної, незалежної України, не було вибору. Програвши етап збройних національно-визвольних змагань, він у статусі ворога номер один радянської України був змушений

емігрувати і там продовжувати політичну боротьбу за незалежну Україну. У Курбаса, одержимого ідеєю національно-культурного відродження України, також не було вибору. Будувати новий український театр можна було тільки в Україні. А вже хто буде при владі...

Лишившись на батьківщині, Курбас укладає своєрідний альянс з радянською владою. У 1925 році він створює статут «Березоля», в якому недвозначно сказано, що «Березіль» є громадською організацією, просякнутою класовою ідеологією пролетаріату, що в своїй тактиці координується з компартією, працює в царині радянського будівництва засобами мистецтва й споріднених з ним ділянок, базуючись у своїй роботі на підвалинах марксизму-ленінізму, й бореться за здійснення ідей соціальної революції, зокрема — за комуністичну культуру.

Гучніше не скажеш. Не сказано — продекларовано. Він прагнув бути своїм у своїй українській державі? В усякому разі усі 1920-ті роки, аж до часів, коли митців заганяли в ідеологізовані творчі спілки і формувався єдиний метод створення мистецьких шедеврів — соціалістичний реалізм, Курбас мав можливість вільного творчого самовиявлення на благо нового українського театру. Та крізь усю цю риторичку — «диктатура пролетаріату», «комуністична культура» — проступає тверезе визнання митця, який вирішив залишитися у радянській Україні і усвідомлено будувати новий український театр. Курбас, працюючи у відповідності зі своїми творчими настановами, домагається для свого театру державного визнання, більше — робить «Березіль» центральним театром в країні, стаціонує його у тодішній українській столиці — Харкові.

Що значить Курбас працює у відповідності зі своїми творчими настановами? Видатний сучасний український режисер Сергій Данченко, з яким я навчався у театральному інституті, називав це «пошуком віялом», коли митець творить на різних театральних-естетичних територіях. Це, власне, розуміли і сучасники, співтворці Курбаса. І загальні принципи співтворчості режисера з акторами, і конкретні її форми — майстерність актора — були у Курбаса живим процесом,

що підлягає змінам і розвитку. Ось чому Курбаса важко приписати до якогось одного напрямку театральної творчості. І ось чому сучасні театральні історики плутаються у всіляких «ізмах» — конструктивізмі, експресіонізмі, імпресіонізмі тощо, прагнучи увігнати живий, суперечливий процес театральної творчості Курбаса у жорсткі кордони певного художнього напрямку. Одне було незмінним у його пошуках — відштовхування від театру у формах самого життя. Це була трансформація, деформація, розламування життєвої зовнішності в ім'я виявлення його сутності. Повторюся, саме це і зближувало пошуки і відкриття Курбаса з творчістю найвидатніших європейських митців.

* * *

У радянській Україні у 1922—1926 роках Курбас будує новий український театр на території політичної, або, як її тоді називали, — агітаційної сцени. Сучасний український театр мав відбивати болючі проблеми сучасності. Отруйлива романтика Жовтневої революції «мы наш, мы новый мир построим, кто был никем, тот станет всем» — схоже, захопила і засліпила Курбаса. Та хіба тільки його... Тим більше, що будувати новий світ означало для нього будувати новий український театр.

Але до «Березоля» Курбас очолював театр «Кийдрамте». Режисер виводить український театр на площу. Показовою агітаційною виставою стала трикартинна мелодраматична композиція «Жовтень», поставлена у листопаді 1922 року до Жовтневих свят. Учасник цієї вистави актор і в майбутньому театральний критик Йона Шевченко згадує, що сюжетно, навіть на той час, це була наївна річ: якісь «пригноблені» (ні часу, ні місця дії не визначено) робили повстання і вбивали короля, що пиячив і обкладав податками бідних. Але, як знов-таки згадує учасник цієї вистави, Курбас вдало використовував тут прийоми побудови масових сцен — ніби готувався до подальшої творчості, — які він віднайшов ще за часів естетичних вправ у «Молодому театрі». Вирішення вистави в жанрі сценічного плакату

забезпечили їй «сильне враження» на глядачів. Жанр сценічного плакату — новий для українського театру. Як і спосіб побудови масових сцен — в єдиному пориванні, тобто всі, як один!

У лютому 1923 року, в день роковин Червоної армії, «Березіль» силами своєї першої майстерні створює другу виставу подібного роду — композицію на дев'ять картин «Рур». Жваво відгукуючись на події дня, Курбас вирішує в день 7 листопада 1923 року, коли вулиці й майдани заливалися хвилями демонстрацій, відіграти «Рур» на вулиці.

Вистава — очима Йони Шевченка: «Дві вантажні автомашини, що правили за підмостки, перевозять акторів з одного району до іншого, це дає змогу повторити виставу кілька разів поспіль. За зміст агітки, колективно розробленої майстернею, були взяті свіжі газетні відомості. Пролетаріат СРСР пильно тоді слідкував за революційними подіями в Німеччині, що стали центральним моментом п'єси. Це була хроніка, жива і злободенна. Вакханальна зміна урядів, знецінення валюти, страйки робітників, опір фашистів, червоні загони — все це в яскравих театральних образах було втілено в агітці. Цю річ, згідно з самим характером місця дії (вулиця), було показано в різкому й гострому плані лубка. Вистава сприймалася публікою дуже активно, особливий успіх мала вона в червоноармійців на Печерському. Але цікавого експерименту гри на майдані «Березіль», на жаль, більш не повторював».

Гадаю, що на початку 1920-х років ці вистави, як, до речі, і агітаційно-політичні вистави Всеволода Мейерхольда, ставились з розрахунку на неминучу світову революцію, що ось-ось гряде. І за естетикою ці вистави напрочуд схожі, ніби створювались в одному театрі, одним режисером. Навіть одну із своїх вистав Мейерхольд, який ходив тоді у комісарській шкірянці, присвятив апологетові світової революції Троцькому...

Натомість в ряді агітаційних вистав «Березоля» на початку 1924 року з'являється вистава «Протигази» драматурга-футуриста Сергія Третьякова, де ставиться питання боротьби робітників за відновлен-

ня виробництва. І починається цикл вистав, сповнених шуканнями «великої пластичної форми».

Далі постановка п'єс сучасних Курбасові німецьких експресіоністів: спочатку «Газ» Георга Кайзера і «Машиноборці» пера першого президента Баварської радянської республіки Ернста Толлера. Тогочасна критика розглядала ці спектаклі «машинових тенденцій і всепожираючої техніки» як відповідь театру на переддень великого конструктивного будівництва в СРСР, коли «героєм» дня стає машина, і всі театральні прагнення, всю практичну роботу театру треба було поставити на правильні рейки індустріалізації країни.

Гадаю, що Курбас був щирим у своєму мистецькому відгукові на соціальні проблеми сьогодення. Справді, актор у цих виставах «до останку в руках режисера, він лише гвинтик складної театральної машини. Так, у «Газі» показано роботу велетенського заводу, рух машин у його художньо-ритмічному перетворенні передається вигадливо-складними комбінаціями руху людських мас на сцені. Емоцію ж показано не безпосереднім виразом почуття — її тут матеріалізовано, переведено в зовнішній «знак», цебто в рух, інколи надзвичайно промовистий і динамічний.

Ідея вистави «Газ» — катастрофічність і для капіталізму, і для соціалізму «механічності» як тотально-структурного принципу організації суспільства. Як зазначає з оглядин часу український культуролог Юрій Лавриненко, ця ідея була грізним попередженням у час, коли поневоленій аграрній нації, жадібній до повного державного і культурного відродження, радянська влада нав'язувала типovu для ленінізму підміну цілого частковим, тобто повнокровного життя і свободи — самою лише індустріалізацією.

Вершиною, яскравим зразком такої «матеріалізації» емоції була, незвичайно навіть для лівого театру, «піраміда» з 4-ої дії «Газу», коли в пориві захоплення від грандіозних проєктів інженера робітники кидаються до нього на високо вгорі встановлену трибуну, утворюючи при цьому зі своїх тіл цілих три яруси, один над одним. І разом з тим, згідно з «машинізмом» (читай — конструктивізмом. — Р. Г.) усього

настановлення робіт цього періоду, в усьому цьому спектаклі — величезна економність, точність і доцільність сценічного руху у масових сценах, як, втім, і в індивідуальних.

Але знов-таки: всі в єдиному пориванні! Всі як один! Використовуючи конструктивістську технологію побудови масових сцен, Курбас з тривогою вдивляється у те, як людина стає гвинтиком величезного механізму, який керується лідером — ляльководом. В Італії натовп зі сльозами на очах уже вітав дуче. Курбас ніби передчував, що не за горами культ однієї особи, культ однієї ідеї... Йому ще доведеться збагнути, що — «хто не з нами, той проти нас»...

Йосип Гірняк свідчить, що, побачивши у березні 1922 року в Києві свій «Газ», Георг Кайзер заявив, що ні у Західній Європі, ні у Москві він «не знаходив такого виразного і чіткого формою експресіоністського мислення та втілення, як у курбасівському трактуванні його твору».

На відкриття першого планового сезону театру Курбас ставить «Джиммі Гігінса» за Ептоном Сінклером. Ця вистава, як і попередні, мала відбити певні проблеми поточного політичного дня.

В осмисленні Йони Шевченка ця вистава виглядала так: «Вихідні точки в ній, основне завдання — дати картини класової боротьби в обстановці світової війни. І формально в “Джиммі Гігінс” стільки ж від прийому агітки, як і від точності й економності конструктивізму, більше того — тут взагалі немає якогось звичного (для Курбаса звичного. — Р. К.) театрального плану — драми, комедії, ревію і т.д.»

Бажаючи, очевидно, якнайповніше відбити в своїй роботі багатогранність узяті теми, режисер широко застосовує переміщення окремих частин спектаклю з одного плану в інший — гротеск і трагедія, побут і театр маріонеток, символізм і карикатура переплітаються разом «з певною дозою кіна». В багатоплановості «Джиммі Гігінса», так само як і у виборі й почасті в трактуванні «Газу», позначився вплив німецького експресіонізму.

Дозволю собі подовжити цитування погляду Йони Шевченка на виставу, адже воно дозволяє зрозуміти мотивацію курбасівської те-

атральної естетики у цьому спектаклі: «Звичайно, досконально треба знати сцену, бути першорядним її майстром, щоб, при охарактеризованій методі побудови спектаклю, надати йому, як це є в “Джиммі Гігінсі”, єдності стилю й суцільності, знайти той художній цемент, що зв’язав би таку складну будову в струнку сценічну композицію. І коли в “Газі” за основне його тло, за відправні точки був “патос” (пафос. — Р. К.) машини, то у “Джиммі Гігінсі” інший патос — патос класової боротьби й її високої жертвовності. Він яскраво втілюється в центральній постаті п’єси, в образі механіка Джиммі».

Нарешті, Йона Шевченко робить висновок, надзвичайно важливий для розуміння еволюції творчості Курбаса: «Між “Газом” і “Джиммі Гігінзом” відстань була всього в 6—7 місяців, проте у другій роботі вже можна було спостерігати елементи театру “живої людини”, театру актора. Справді, головного героя Джиммі грав Амвросій Бучма, яскравий актор школи переживання, актор вираженої харизми, в якому, власне, й сконцентровувався задум вистави. Це, мабуть, перша вистава Курбаса, в центрі якої перебував актор».

Неперевершеним конструктивістським рішенням у виставі, як вважає Юрій Лавриненко, і з ним важко не погодитися, була сцена розтину думок і божевілля нещасного Джиммі, де десятки акторів метушаться навколо нього у сконструйованому режисером хаосі, кожен являючи його окрему думку чи уламок думки, і потім всі разом мертво хваткою об’єднують свої руки навколо Джиммі...

Цікаво, що поряд з постановкою п’єс, так би мовити, соціально-революційного звучання, Курбас звертається до творів, які відображували сучасну українську дійсність. Ще 1923 року у 2-й майстерні «Березоля» було поставлено п’єсу «Нові ідуть» за оповіданнями Юхи-ма Зозулі.

За спостереженнями Йони Шевченка, у цій виставі було чимало агітаційної суворості, але конструктивно вона виглядала міцною і формально гострою. Кістяк спектаклю збудований дуже виразно, ритмічно викінчено. В усьому та сама строга економність, що й взагалі в роботах цього періоду.

За всією строкатістю репертуарного вибору і, здавалося б, засобів сценічної виразності проглядається, що «Березіль» розвиває й поглиблює принципи «Молодого театру». Тобто і драматичні, і трагедійні роботи цього театру мають свої коріння у таких виставах, як «Цар Едіп», «Іван Гус», «Ліричні вірші», «Гайдамаки». А березільські постановки комедійного плану до якоїсь міри виходять з буфонадного грільпарцерівського «Горя брехунів» в постановці Курбаса.

Як справедливо зауважує учасник тих подій, з часом, пройшовши довгий шлях шукань і досвіду режисерського і акторського, «Березіль», супроти часів «Молодого театру», дуже поширив ресурси театрального виразу. В «Горі брехунів» була лише наївна балаганна буфонадність, що виходила з прийомів комедії дель арте, а названі березільські роботи вже збагачуються елементами цирку, малих форм європейського ревію та прийомів конструктивного оформлення спектаклю. Але в усіх цих роботах, від часів «Молодого театру» (1918 р.) до «Шпани» (1926 р.), головне — підкреслено-комедійна чи буфонна умовність, динамічна театралізація, гротесково-театральна «абсурдність» у жесті, костюмі, бутафорії — словом, сукупність засобів, що дають веселе театральне видовище.

* * *

Постановка «Жакерії» за Проспером Меріме відкрила нові обрії творчості театру. Де-юре «Жакерію» поставив учень Курбаса Борис Тягно, але остаточно її завершення і викінчення належить Курбасу. Тепер би сказали, що режисером-постановником був Тягно, а художнім керівником вистави — Курбас.

І знов-таки, за спостереженням Йони Шевченка, ця вистава стала однією з визначних робіт «Березолю», одним із шаблів, по яких театр піднімався до вершин монументального соціального спектаклю. Сировому матеріалові, яким є твір Меріме, театр дав сміливі драматургійно-композиційні форми, а в режисерській інтерпретації «Жакерія» вражає силою трагедійного пафосу, з яким показано боротьбу французького селянства з феодалами у Середні віки. Важкі ритми

постави, скупа своїм зовнішнім виразом, але внутрішньо сильно заряджена й ритмічно напружена емоція — глибоко передають характер тих темних, важких часів. У цьому спектаклі — велика послідовність і спаяність поодиноких елементів. Патетика революційного змісту трагедії міцно переплелася тут з точністю й підкресленою театральністю нового театру, вилившись разом у суцільно-величне монументальне видовище.

Характерно, що з боку акторського виконання це був один з кращих спектаклів «Березоля». Акторам вдалося з виразною скульптурністю охарактеризувати як класову суть дійових осіб, так і індивідуальні їх особливості.

І надзвичайно суттєвим видається підсумкове спостереження Йони Шевченка, що саме в цій чіткості, експресивній скульптурності акторської форми «Жакерії» й полягає те нове, що входить в роботу «Березоля» з цим спектаклем. Пізніше воно набирає ще виразніших рис і розвивається в напрямку «експресивного реалізму».

Наступна курбасівська вистава «Напередодні» (в пізнішій редакції «Пролог») — вистава ювілейна, на спогад революційних подій 1905 року. Ця вистава викликала суперечливі враження у Йони Шевченка. Він влучно відзначив формальні знахідки цієї вистави. В «Пролозі», за принципами східного театру, використовуються світлотіні, гра світлом. Ці спроби цінні своїми художніми наслідками — вони штовхають думку в бік вишукування економних, кожному театру приступних засобів виразу... Поодинокі моменти цієї постанови — мітинг з Гапоном, розстріл 9 січня, погром та ін. — справжні шедеври театральної майстерності. Такою була стисла сила виразу, так максимально вражаюче було їх подано. Цими сценами «Пролог» споріднений з «Джیمмі Гігінсом» і «Жакерією».

Разом з тим Йона Шевченко рішуче не приймає виставу в цілому в силу співіснування в ній, на його погляд, несумісних стилістик. Так, на його думку, з боку сценічно-формального багато фрагментарності — неначе спектакль показує шматки різних полотен. По-друге, ця річ фрагментарна, у ній спостерігається певний відступ з позицій

конструктивного, виразно-цілеспрямованого театру, а деякі сцени у виставі подано в тьмяно-символічному переломленні...

Між тим з відстані часу стає очевидним, що Курбас відкривав для українського театру еkleктизм — нарочите, свідомо вибудоване зіткнення різних стилістик — як художній прийом. Життя сповнене суперечностей — і, на думку Курбаса, прийоми його сценічного відображення мають бути нарочито несумісними.

Якщо розглядати творчість «Березолу» київського періоду, тобто з 1922-го по 1925 рік, зазначимо, що Курбас, незважаючи на репертурне розмаїття, акцентував на театрі мистецької агітації, театрі революційного сьогодення.

Справді: такого типу театр не вдається у глибоке виявлення реальності сценічними прийомами. Головне його завдання — провести у свідомість глядача одну якусь думку, одну ідею... У спектаклях, побудованих на подібних принципах, годі шукати тієї рівноваги між змістом і формою, як у творі класичному, бо формальний засіб тут виходить на перший план, він ударно-гострий, бо він провідник тієї думки.

Усе-таки, залишаючись в радянській Україні, щоб будувати новий, сучасний український театр, Курбас, як тепер бачимо, наївно, сподівався на можливість вільного вияву найрізноманітніших художніх принципів, прийомів, стилістик. І, оспівуючи революційні поривання народних мас, він щиро вважав, що (втретє звучить його голос):

— Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первісної форми — форми релігійного акту. Воно в суті своїй — акт релігійний. Воно — могутній засіб перетворення грубого в тонке, підйому у вищі сфери, перетворення матерії. Тоді дійсно театр — храм.

У першій половині 20-х для здійснення мрії Курбаса були відносно сприятливі обставини. Держава фінансово підтримувала театр і не ставила додаткових умов, які б обмежували творчий пошук. Ідеальні умови для пошукової театральної творчості.

ІХ. «БЕРЕЗІЛЬ» ФІЛОСОФСЬКИЙ

...**Б**езгарантійний, вільний «пошук віялом» Курбаса — і за-
програмований, з масою обмежень і заборон, спосіб створення
мистецьких шедеврів?..

1925 року Курбасу, на знак його видатних заслуг перед українським театром, першому після Заньковецької і Мейерхольда, було присуджене почесне звання Народного артиста республіки. До речі, на одній з вистав свого «Ревізора» Мейерхольд підняв публіку, урочисто промовивши: «На виставі присутній кращий режисер Радянського Союзу Лесь Курбас!»

Тоді ж на Міжнародній виставці декораційного мистецтва в Парижі за виставлений макет Вадима Меллера до вистави «Секретар профспілки» театру «Березіль» присуджується Золота медаль.

У 1926 році під час Всеукраїнської театральної наради постала думка зробити театр «Березіль» головним — центральним театром України. І згодом театр переїжджає до тодішньої столиці України Харкова як лідер українського театрального процесу. За рік Курбасу надається місячне відрадження до Німеччини і Чехословаччини для ознайомлення з мистецьким життям цих країн. Там він читає лекції з теорії театру і стану сучасного театру в Україні.

У театрі талановито працює тріада: режисер Лесь Курбас, драматург Микола Куліш, художник Вадим Меллер. В трупі Курбас збирає

переважно своїх учнів. Вистави у «Березолі» ставили Борис Тягно, Януарій Бортник, Фавст Лопатинський, Володимир Скляренко, Борис Балабан, Лесь Дубовик, Павло Береза-Кудрицький... Головним художником театру став Вадим Меллер. У цих виставах грали Амвросій Бучма, Наталя Ужвій, Лесь Сердюк, Мар'ян Крушельницький, Дмитро Антонович, Іван Мар'яненко, Любов Гаккебуш, Рита Нещадименко, Валентина Чистякова, Федір Радчук, Василь Василько, Митрофан Кононенко, Ганна Бабіївна, Йосип Гірняк, Олімпія Добровольська, Надія Титаренко, Ірина Стешенко, Степан Шагайда, Дмитро Мілютенко, Євген Бондаренко, Ростислав Івицький, Поліна Самійленко, Валентина Бжеська, Євгенія Петрова, Петро Масоха...

Курбас прагнув створити і створив театральну сім'ю. В «Березолі» звертались один до одного тільки по іменам і на «ти». Актори з нетерпінням чекали появи Курбаса на репетиції. Аж ось з'являється «пан Лесь», як вони його називали на галицький манер, і вимовляє своє: «Доброї роботи!» — звичне березільське привітання...

45 вистав за 11 років існування театру «Березіль»! Під час свого розквіту «Березіль» мав шість студій: три в Києві, а також в Умані, Білій Церкві, Одесі. В театрі працювала режисерська лабораторія, театральний музей, десять фахових комітетів. Масштаб творчості театру і сьогодні вражає...

Зміст творчості «Березоля» сповнений динамізму. Прийнятий Курбасом курс на «негайну реформу людини» означав фактичний перехід від гімну масам, колективізму, як такому, до пильної уваги до індивідуальності.

17 жовтня 1926 року розпочався перший харківський сезон «Березоля» прем'єрою «Золотого черева» Фернана Кроммелінка. Переїхавши до Харкова і ставши, сказати б, центральним театром України, Курбас не те що припиняє сценічні експерименти, але стабілізує творчість театру. В якому розумінні стабілізує? По-перше, звертається до української класики і української сучасної драматургії з тим, щоб використати відкриття, здобуті у вільному пошукові «Молодого театру». По-друге, надає можливість постановок своїм учням. Раніше він

створив українську акторську школу. Тепер же створює українську школу режисерської майстерності.

Відзначаючи особливості творчості «Березоля» харківського періоду, її безпосередній учасник Йона Шевченко наголошує, що, ставши в Харкові виробничим театром і звівши майже нанівець колишню інтенсивність експериментальної роботи, «Березіль» мусив натомість поставити собі завдання виробничої екстенсивності. Тобто він мусив так розгорнути свої художні ресурси, щоб мати змогу цілком закріпитися в найрізноманітніших театральних жанрах — класичній драмі, опереті, ревію й різних формах революційного спектаклю.

Проте перший харківський сезон театру не можна назвати цілком вдалим. В трупі з'явилися нові актори, і вони, на думку Йони Шевченка, грали по-різному, так, неначе режисер намірився показати в одному спектаклі різні методи гри — від неорганізованого нутрового «безсистемного наркогізму» до відточеної майстерності березільського актора, що завжди тільки «грає», тільки «малює» чи «ліпить» образ, вільно орудуючи своїм технічним умінням.

Театр продовжує розширювати свій репертуар за рахунок введення класичної та сучасної європейської драматургії. В афіші з'явилися такі речі, як «Золоте черев» Фернана Кроммелінка, «Седі» Сомерсета Моема, «Король бавиться» Віктора Гюго. Театр ніколи не розвивається від перемоги до перемоги, а театральний експеримент — справа безгарантійна.

Хоча як на це поглянути. З оглядин часу стає очевидним, що Курбас ніколи не припиняв експериментаторської сценічної праці. І ці, може, й небездоганні з боку художньої цілісності вистави були просякнуті курбасівським — безгарантійним режисерським пошуком.

Так, за основу акторської роботи у «Золотому череві» Курбас взяв відкритий ним принцип образного «перетворення» Сучасники розшифровували його так: кожен із провідних персонажів п'єси за прообраз ролі мав якусь тварину і відповідною зовнішністю й рухами викликав у глядача потрібні, в плані задуму постави, асоціації.

Цей принцип широко використовується у практиці сучасного українського театру.

У сезоні 1926 року «Березіль», нарешті, звертається до оригінальної української драматургії. Учень режисерської майстерні Курбаса Фавст Лопатинський звертається до трагедії Івана Карпенка-Карого «Сава Чалий» і до комедії Марка Кропивницького «Пошилися в дурні».

Якщо трагедія Івана Карпенка-Карого, ідеологічно скорегована режисером, завершилася, так би мовити, уніцію: зміни в п'єсі не змінили її сутності. Йона Шевченко вважає, що у сучасного режисера, як і в Тобілевича, Сава — кар'єрист, Сава — зрадник визвольної боротьби гайдамаків, відступив перед людиною, що глибоко страждає за свою нібито помилку. Невиразною була робота у режисерській інтерпретації — постановник, на думку критика, заплутався в еkleктиці з прийомів лівого театру й повторювання задів символічно-психологічного театру.

А от комедія Марка Кропивницького «Пошилися в дурні» вирішувалась режисером парадоксально — прийомами циркового мистецтва. І хоча цей прийом не завжди спрацював, інколи виглядав штучно привнесеним, він шокував глядачів і тримав їх постійно у стані очікування нових несподіванок у розкритті знайомого сюжету.

Постановка Валерієм Інкіжиним оперети «Мікадо» була, як вважав Йона Шевченко, плідною спробою оновити засоби сценічної виразності цього виду мистецтва, хоча самий вибір твору не видається йому вдалим. Щодо режисерської роботи, то вона без порівняння вища за ту, яку доводиться бачити в традиційній опереті. У багатьох моментах режисер наблизився до завдань, сполучених з перенесенням оперети на наш ґрунт, у нього чимало вдалих моментів, якими він проривається в сучасність; інтересне в цьому розумінні, приміром, пародіювання любовно-еротичної лірики буржуазної оперети...

Останнім відголоском агітаційного театру став «Жовтневий огляд», як сказали б сьогодні, «датська» вистава, підготовлена до десятої річниці Жовтневої революції. Як тут не погодитись з Йоною Шевченком щодо вирішення цієї вистави: яскравість театрального плакату і ударність агітки...

Курбас взяв за сценічну основу популярні прийоми театрального плакату і, поглибивши і загостривши їх, підніс до ступеня високої

майстерності, а зміло вмонтувавши в спектакль матеріал нетеатральної фактури (капелу співаків), режисер надав йому особливої урочистої патетичності. Все це прийшло внаслідок майже фантастичного (з погляду традицій театру і його технічних можливостей) задуму постановника — показати соціальну революцію в усій багатогранності її конкретних проявів (революція в Росії, її резонанс на Заході, в імперіалістичних колоніях, емігрантщина в час революції і т. ін.) і в матеріалі мистецтва театру виявити соціально-економічні основи класової боротьби...

У виставі, виявляється, було використано твори тринадцятиох авторів і між ними таких, як Бехер, Тичина, Толлер, Маяковський. Зроблено було речове оформлення, де велична ясність задуму перетворювалась у монументально-прості форми. Так само точно відчули стиль постави і актори.

Проте вистава готувалась у швидкому, «святковому» темпі, і у сучасника складалося враження, що проект цього «театрального пам'ятника» Жовтневі не був належним чином реалізований — робота над ним не вийшла зі стадії ескізних спроб.

Але річ не тільки в цьому. Просто Курбас підводив ризику під своїми шуканнями, знахідками і прорахунками на терені агітаційного театру.

У другому харківському сезоні Курбас визначає сутність нової художньої лінії театру як «експресивний реалізм». З цього приводу Йона Шевченко справедливо зауважує, що потяг до психологічно обгрунтованої експресивності акторської форми починає накреслюватись у «Березолі» значно раніше. Але не можна було від прийомів, виплеканих в добу агітації (в широкому розумінні), відразу перейти до повного художнього мотивування ситуацій і психологічно-глибокого трактування образів. Для цього насамперед треба було мати відповідний драматургічний матеріал...

Все почалося з «Яблуневого полону» Івана Дніпровського у постановці чергового режисера театру Януарія Бортника. Ця перша постановка другого харківського сезону, продовжуючи в цілому тра-

диції «Березоля» щодо загострення сценічного прийому, підкреслення технічного моменту в грі актора... поглиблює й скеровує методи гри в напрямі їх, так би мовити, психологізації... Озброєні різноманітною театральною стилістикою, оволодівши методом перетворення, актори випробували себе на терені психологічного театру.

Все продовжувалось у «Бронепоезді» Всеволода Іванова у постановці другого чергового режисера «Березоля» Бориса Тягна. Епічна стихійність повісті, її якась особлива, кошлата пластичність, на кону перетворилася на кілька картин, архітектонічно між собою не зв'язаних і в розумінні сценічності дуже нерівноцінних. І не дивно, що в цілому від вистави лишалося враження ескізності, в якій домінували не дуже свіжі прийоми ліричного імпресіонізму...

Зробимо паузу. Це ж на якій швидкості рухався український театр у своєму осучасненні, що прийоми «ліричного імпресіонізму» здалися сучаснику «не дуже свіжими». Але продовжимо про враження театрального критика від вистави. Він вважає, що «Бронепоезд» цікавий глядачеві саме акторською грою. Вона тримається загалом тих планів, що й у «Яблуневому полоні»: актори шукають нових емоційно-переконливих фарб, не пориваючи водночас із підкресленою театральністю загального рисунку. І найцікавіше в цьому спектаклі те, що тут було дано спробу психологічного заглиблення в образ на основі...

Ну, далі починається вульгарно-соціологічне тлумачення режисерського задуму — такі були часи... Але зацентруємо «спробу психологічного заглиблення в образ». Збагативши український театр новими ракурсами погляду на вічні проблеми, новими засобами сценічної виразності, новими стилістичними, новою правдою різних жанрів, Курбас рішуче звертається до театру психологічного. Я б назвав цей театр метафорично-психологічним.

Це сталося у доленосній зустрічі режисера Леся Курбаса з драматургом Миколою Кулішем. Йона Шевченко розкриває мотиви цієї співдружності: «Від явищ і фактів “великих масштабів” процес художньої переоцінки цінностей перекидається й на fronti безкровні — в усі зашпари й щілини, де молекулярно йдуть жорстокі, смертельні

змагання між двома світами в психології, в побуті тощо». А ось уже просто про особливості драматургії Куліша, чуйно відчуті Курбасом: «Це все висуває перед драматургією складні завдання внутрішньо-поглибленого розкривання боротьби різних захованих і незахованих потенцій. Розкриття це має йти тепер не в формі тріскучої п'єси, головний сценічний козир якої лиш поворот інтриги, а художня мотивація — в показуванні чорного чорним, а білого білим. Ми стаємо вже перед конечною потребою внести на сцену нову проблематику в формі ідеологічної драми — драми ідейних колізій, а не зовнішньої тільки інтриги. “Народним Малахаєм” Микола Куліш один з перших спробував почати цю роботу. Драматург намагається глибше заглянути в суть процесів, що відбуваються в соціальних шарах, ущемлених революцією...»

Хто такі ці «шари, ущемлені революцією»? Не пролетарі, не селяни — міські обивателі, міщани, за презирливим висловом Горького. Що таке «драми ідейних колізій»? Психологічна драматургія.

Ось як описує режисерський задум вистави український культуролог Юрій Лавриненко у книзі «Розстріляне відродження». Він бачив «Народного Малахія» у 1926 році, а писав про виставу у 1957-му році у США, де він доживав свого віку, не скутий ніякими ідеологічними настановами чи антинастановами. Дозволю собі навести довгу цитату з книги Юрія Лавриненка, адже вона дає цілісне уявлення про виставу.

«У повній згоді з характером і будовою п'єси Курбас концентрував навколо многозначного образу Малахія (виконував на рівні шедевр Мар'ян Крушельницький) театральню-мистецьку ідею вистави, поклав ритм сценічного розвитку цього образу в основу загального ритму вистави. Для цього Курбас (вперше за всю свою режисерську практику) дав у виставі акторові автономію і цим самим, до речі, реалізував давно виховувану ним у своїх акторах універсальність, “фіксованість, ухватність, конкретність”. Всі ліпші знахідки попередніх експресіоністичних і конструктивістських вистав Курбаса були використані в “Народному Малахії”. Але це був стиль новий, український,

самобутній, необароковий, з українськими національними традиціями, дистильованими крізь усі наймодерніші засоби, позначений єдністю чуттєвої стихії, спонтанності й найгострішого інтелектуалізму».

Витримали цитату? Зараз, коли піде про конкретику вистави, все стане зрозумілішим: «Геніально зроблена перша дія, по-бароковому поєднуючи в цільній системі трагізм і комізм, лірику і гротеск, одвічність і розпад, — одною чарівною явою розгорнула перед глядачем вікову містечково-хуторську Україну, безмежно милу, але й смішну, бо соціальні перевороти виявили її анахронічні сторони. Це могутній симфонічний виступ, платформа для подальших трьох дій, у яких теми першої дії розбігаються новими варіаціями, дисонують, переорієнтуються в новому світі “соціалістичного міста”, щоб потім знову зазвучати єдиним симфонічним акордом у безмежно трагічному фіналі смерті “старого” і божевілья “нового”».

Столиця соціалістичної республіки, оформлена конструктивістськими коробками і стінами канцелярій Раднаркому, божевільні, міської вулиці і борделю — ніби ріже страшним контрастом супроти українського соняшникового затишку першого акту. Але ритм гри божевільного Малахія, що є “свій” і в затишку і в Раднаркомі та божевільні, симфонізує, поєднує в цілість оті анти тези. Це не хаос зображення, а зображення хаосу, не згуба ритму вистави, а ритм згуби життя.

Цілість ритму вистави скріплюється наскрізним для вистави ритмом і мотивом Малахія, його кума і доньки Любуні, що творять геніальне тріо — божевілья на голубій мрії соціалізму, безнадійний анахронізм затишку, затиснене на погибель між ними молоде життя. Мов з’єднуючі і посилюючі кільця, входять у ритм вистави селянка Агапія в другій дії і медсестра Оля в третій дії. В четвертій дії підсумовуються всі попередні мотиви і ритми, але наверх знову виходить мотив і ритм першої дії, світ соняшникового затишку — трагічною смертю Любуні, свічкою Агапії, біблійним тоном та сумом останніх рулад Малахія. Тихий світ затишку, пройшовши скрегіт і бурю, знову влягається музичною тишею, але вже тишею смерті.

Три центральні людські образи, як акторсько-режисерські креації, типізувались до ступеня тривалої вертепної маски — маски нового синтетичного українського театру: Малахій — Мар'яна Крушельницького, Кум — Йосипа Гірняка і Любуня — Валентини Чистякової. Класичними залишаться трагедійні сценічні втілення пореволюційної України: соняшниковий загишок, психіатрична “Сабурова дача” і божевільна елегія “голубої мрії” у борделі над трупом доньки. Так з українського ґрунту й життя українське модерне європейське мистецтво винесло найболючішу тему сучасного світу — “голубої мрії” (соціалізму, комунізму, ідеальної свободи і справедливості) і чорної дійсності (тотального рабства, терору, війни), тему такої боротьби із злом, яка виходить на користь того ж таки зла. Теми давні і актуальні, як самий світ».

Чисто політичне вістря п'єси, що його Курбас загострив і посилив усіма засобами театру, скероване не проти непу, як писав тоді дехто (зрештою партбюрократ того часу в СРСР стовідсотково втілює в собі непмана і комісара разом), а проти комунізму як фальшивого ліку від усіх хвороб і зла, проти «нової Мекки Москви» та тих, хто в неї вірить.

Як досліджує з оглядин часу театральний процес 1920-х років історик театру Михайло Захаревич, «Народний Малахій» змусив здригнутись від потрясіння весь мистецький загал. Знята після гучного успіху перших вистав, вона «доброблювалась» драматургом і режисером в плані «врахування соціальної і політичної ролі в країні пролетаріату». Проте новий варіант вистави, показаний спершу на гастролях «Березолю» в Києві, не позбавив глядачів і наглядачів відчуття «бомби», підкладеної у діалог сцени з глядацьким залом. Курбас показував реальний світ очима напівбожевільної людини. І той світ виявлявся несумісним з ідеями загальної справедливості і рівності. Самий експресіоністський стиль п'єси давав можливість режисерові скористатись тонким, найчастіше невловимим, а отже і непідсудним мистецтвом алузії, натяку інакомовності. Таким чином, Курбас і Куліш сказали те, що хотіли сказати: революція не виправдала сподівань народу.

Тут я наголосив би на тому, що талановитий митець інколи творить навіть всупереч своїм усвідомленим цілям: його інтуїція долає раціональні настанови творчості.

Поки ЦК партії, наполоханий надзвичайним успіхом «Малахія», то знімав, то знову з корективами і купюрами дозволяв виставу, Курбас поставив у квітні 1929 новий шедевр Миколи Куліша — політичну комедію «Мина Мазайло».

Комедія і написана, і поставлена в жанрі дискусії, її особлива вартість у гострих, як жало, діалогах, у вибухових парадоксах і афоризмах, у багатющому метафоричному слові. Ніби щоб дати волю і простір для всіх спектрів цього слова, Курбас звільнив сцену від побутового антуражу, залишивши від меблів лише «умовні» натяжки. Сценографія Вадима Меллера була, сказати б, надреалістичною, декорації підкреслювали, а не займали простір, зникаючи у вільну височінь сцени лініями еліпсів. Гострі «тези» і «антитези» комедії втілювались не тільки у діалогах і полілогах, але в рухах, жестах, у грі з дзеркалом — все брало участь і кипіло в дискусії.

Знову, як і в «Малахії», Курбас дав мовну автономію акторові і знову народився акторський шедевр. Характери виростили на сцені до ступеня великомасштабної типізації. Деякі з акторських креацій довершені до ступеня маски. Після вистави (а успіх її в глядача був величезний) в суспільстві, замість слова «малорос», часто говорили «Мазайло» або «Мазенін» — головну роль грав Йосип Гірняк. Замість описового «провінціально-обмеженого хахла» — «дядько Тарас із Києва» — його грав Мар'ян Крушельницький. Замість «російський великодержавний шовінізм» — «гьотя Мотя із Москви» — її грала Наталія Ужвій. Так у часи козаччини й бароко із українського театру масок — вертепу ішли в народну мову такі поняття, як «ірод», «циган» тощо...

Проникливий глядач відзначав, що Курбас розкрив кожну деталь і натяк п'єси. Сценічний гротеск вбирав в єдине ціле елементи народно-примітивні і найскладнішої культури. Вся вистава йшла в такій могутній єдності всіх компонентів і в такому чіткому ритмі, що сприймалась, як пісня.

Спектакль народжував у залі спонтанний сміх, давав глядачеві почуття визвольного шоку, удару по рабському малоросійству й русифікаторству, почуття сили, що може сміятися і з себе, і з ворога. Це був спектакль-перемога.

Разом, у співтворчості-співдружності Курбас і Куліш визначили обличчя української драми і сцени кінця 1920-х — першої половини 1930-х років минулого століття. Разом розгубили найліпших друзів, опинились на самоті перед державною машиною покарання. Зрештою, разом, за однією статтею пішли у небуття. Заручники вічності в полоні часу...

* * *

Уже сучасники курбасівського кола відчували, що схематизм спрощеного агітмистецтва відживає. Програмною роботою у співтворчості Курбаса і Куліша — у створенні соціально-психологічної вистави — став «Народний Малахій». Головне режисерське устремління «Народного Малахія» — сатиричне переломлення явищ, іронія у різних її відтінках...

Між тим у житті Курбаса наставали нелегкі часи. Він щиро намагається стати будівничим нового життя, як зауважує, з оглядин часу, Неллі Корнієнко, але будують не те, з чим він може змиритися. Він справді хоче збагнути, досягнути «правду і велич» комуністичних ідей і радянського будівництва, але вони все більше починають скидатися на рахметівські гвіздки, що ними тренував себе до революційних злигоднів тургеневський герой, гвіздки, що починають ранити не лише тіло, але й душу... Він продовжує йти у перших лавах, в авангарді нового мистецтва, але, озираючись назад, бачить, якою страшною дорогою доводиться йти цьому «авангарду», як звучується чумацький шлях української духовності, а на ньому залишаються лежати побиті надії та сподівання.

Стан цей невдовзі обернеться для Курбаса важкою депресією і тривалою хворобою...

У нашу розповідь втручається Юрій Миколайович Бобошко, який перший, у 1987 році, порушив зону мовчання про видатного майстра

українського театру. І хоч як це прикро, та досвід історії свідчить, що моцартівські злети духу нерідко стикаються з чорною, нищівною енергією сальєризму в різних варіаціях — від примітивних заздрощів до войовничого заперечення. Та хоч би як маскувався сальєризм, є один вирішальний момент для його розпізнання — це переступ тієї моральної межі суспільного добра, за яким той, хто на це наважився, стає вже не опонентом, а ворогом, руйнівником, доходить до вчинку Герострата, руйнівника визнаних суспільством цінностей...

Тут слід зауважити, що, маючи величезну кількість прихильників, передусім серед молоді, нажив він і чимало недоброзичливців, а то й ворогів. У київський період праці режисера вони здебільшого перебували «по той бік барикад», у таборі «вчорашніх». Інакше обернулася справа у Харкові, де «Березіль» та його керівник опинилися у вирі літературних та мистецьких суперечок між творчими організаціями, що претендували на представництво найпередовіших суспільних ідей та настроїв. Одразу ж серед громадськості міста виявилися шанувальники мистецтва театру та його керівника і люди, рішуче не згодні з їхнім курсом. Докори й заперечення набули вже іншого обґрунтування, а саме виставлялися з позицій їхньої спроможності чи недоречності для будівництва соціалістичної культури. Суперечка точилася між «своїми», що надавало їй надзвичайного драматизму. Усі виступали як Моцарти, інколи навіть не усвідомлюючи, що дехто вже збочив насправді на стежку Сальєрі.

На початку 1930-х років відвертим противником творчих настанов Курбаса виступив талановитий український драматург Іван Микитенко. Той перебував тоді на посаді генерального секретаря ВУСППу — Всеукраїнської спілки пролетарських письменників. Шляхи Курбаса і Микитенка перетнулися на «Диктатурі». Природно, драматург захотів побачити свою п'єсу на столичній, харківській сцені. Проте в цілому схваливши п'єсу, назвавши драматурга «народженим для театру», включивши твір до репертуару «Березоля», Курбас зажадав від драматурга-початківця доопрацювань і виправлень. Він вказав, зокрема, на переобтяженість твору побутом, спрощене,

в плані агітки, розв'язання проблеми диктатури пролетаріату, рем-
тував на недостатність ґрунтовних філософських узагальнень жит-
тя. Микитенко не погодився переробляти п'єсу. Нагадаю, що Курбас
у цей час активно співробітничав з Миколою Кулішем, який належав
до ВАПЛІТЕ — Вільної академії пролетарської літератури, з якою
ВУСПП вела запеклу дискусію. І ось цей епізод певного розходження
смаків режисера і драматурга «вписується» останнім у драматичний
контекст протистояння літературних угрупувань і розглядається не
як буденне непорозуміння, не як творчі суперечності, а як акт ідейної
боротьби.

Тепер це звучить як парадокс, а у ті часи мало трагічні наслідки.

З оглядин часу, у викладі «шестидесятниці» Неллі Корнієнко,
і з цим важко не погодитись, «Диктатура» Микитенка постає яскра-
вою агіткою, що пульсувала будівельними ритмами 1930-х років з їх-
німи схвильованими деклараціями, комсомольським ентузіазмом,
митингами і стихійними поглядами. Можемо уявити, якої віри й ен-
тузіазму були сповнені наші попередники в аналогічних ситуаціях
1930-х років. Згадаймо, найбільш бадьорі молодіжні пісні написані
в СРСР саме в роки розстрілів і голодоморів...

Постановка «Диктатури», що з успіхом пройшла у провідних теат-
рах України, викликала занепокоєння Курбаса. «Диктатура» тиражу-
валася: ставили стандартно, постановки виявились схожими одна на
одну. Курбас поставив її одним з останніх. Знаючи тодішні умонастрої
Курбаса, не можна оминати питання — не хотів ставити? змушений
був ставити? змусили ставити? Гадаю, відповідь лежить на перехресті
цих питань...

Сюжет п'єси вибудований за принципом політичного театру, в її
основі — конфлікт навколо боротьби за хліб. Нагадаю: робітника суд-
нобудівного заводу Дударя послано окружним комітетом партії до
села із завданням ліквідувати провокації куркулів, що згуртувалися
навколо спритного Чирви-Козиря. За допомогою незаможника Ми-
лоштана і середняка Ромашки, спираючись на комсомольців, Дудар
має провести операцію вилучення хліба у куркулів. Для Курбаса, як

значає Юрій Бобошко, в роботі над «Диктатурою» стало справою принципу протиставити стандарту, пасивному ілюстраторству альтернативний підхід, активне творче ставлення театру до драматургічного матеріалу. Інші театри немовби віддавали пальму першості літературі, відводячи в затінок такі знаряддя власної образної палітри, як жанрова і стильова визначеність, акцентування, загострення тощо. Відкинути «Диктатуру» Курбас не міг — хіба що хотів смерті своєму театру. Прийняти її такою, як є, — теж не міг.

Курбас ставив виставу, намагаючись представити грабіжницьку кампанію 25-тисячників мало не як апостольський рух, розкуркулювання, примусову колективізацію селян — як справу загальнонародного масштабу і значення. Зауважу, що до роботи над виставою Курбас залучив майже всі свої художні прийоми, які він відкрив українському театрові у попередній період творчості. Й тому варто на ній спинитися докладніше.

Тогочасний театральний критик Х. Токар зауважує з цього приводу: «Коли з'явилася ця п'еса, спрощувачі в театрі розперезалися на всю. Те, що приніс театральний Жовтень на Україну (читай: Курбас приніс на Україну. — *Р. К.*), нові революційні форми, те, що з такою революційною енергією використовувалися (Курбасом. — *Р. К.*) протягом десяти років, — полетіло шкереберть».

Сам Курбас, ставлячи «Диктатуру», висловився з цього приводу категорично: «Без боротьби режисера з автором немає діалектичної єдності, нема театру».

А щодо подальшого розвитку драматургічної майстерності Курбас порадив Микитенкові орієнтуватись на високий професіоналізм і водночас: «...знайти собі іншу компанію, не пориваючи з тими, що його нині формують».

Як же Курбас поставив «Диктатуру»? Як завжди, несподівано, епатжно. Мрійник-утопіст, Курбас створював музичну виставу. Текст не проговорювали, а розпівували речитативом й виголошували, так би мовити, рубаючи слова. Високу патетику твору, на думку Курбаса, буде передано у «монументальних музичних формах опери». Інакше

кажучи, «Диктатура» постала у «Березолі» як вокально-декламаційна вистава.

Звертаючись до акторів і пояснюючи свій режисерський задум, Курбас наголошував: «Це не значить, що ви будете співати. Це буде музичне видовище, в якому драматична мова інтонуватиметься таким чином, що іноді вона може переходити в буквальні музичні інтервали, переплітатися з музикою чи хором. Сприйняття вистави замислюється як оперове...»

Поза театром, у таборі микитенківців, ходили плітки, що Курбас, свавільно перетворюючи «Диктатуру» на оперу, перевертає п'єсу з ніг на голову. Та з відстані часу стає зрозумілим, що Курбас мав на меті створення справді синтетичної вистави й тому залучав на драматичну сцену з опери такий могутній чинник, як музична драматургія — це, за його словами, «найпатетичніше театральне мистецтво».

Метою Курбаса було перетрактування плану п'єси в бік героїки і плакату, максимального філософського узагальнення, вихід за межі побутописання. І важливим засобом для цього стає музика — широка палітра симфонізму в оркестрі, використання хору на античний лад, як голосу народу, «музичне перетворення» побутових шумів (гуркіт заводу, перестук коліс поїзда, гамір юрби, навіть... «загрянишний» кашель Милоштана!

Юрій Мейтус, який створював музику до вистави, був захоплений задумом режисера. Після традиційного початку розмови з Лесем Курбасом — «Маестро, є авантюра!» — режисер накреслив справді грандіозний план введення музики у виставу як дійової особи, її активного чинника. Сцена на заводі музично розв'язувалась у формі сонатного алєгро, сцена заручин на подвір'ї Чирви — у формі рондо, гостро драматичні епізоди останнього акту супроводжувалися розробкою основної теми в дванадцяти варіаціях. Партитура до вистави нараховувала близько 400 нотних сторінок.

І найважливіше зауваження композитора: музика не дублювала того, що відбувалося на сцені, вона поєднувалася з дією у своєрідному музично-сценічному контрапункті виражальних засобів.

Дійове слово, музика, пластика у контрапунктному використанні — одне з головних відкриттів Курбаса, взяте сьогодні на озброєння українськими режисерами.

А от що каже в своєму монолозі Юрій Бобошко, відтворюючи сценографічний задум Вадима Меллера: «Фантазією режисера і художника дійсність виявилась переплавленою на сцені в грандіозний образ світу-механізму, світу-лабораторії, підлеглого волі класу-гегемону, носію ідей творчої, справедливої диктатури. Виробничий епізод, яким розпочинав п'єсу Іван Микитенко, став ключем до образної побудови спектаклю в цілому. Всю сцену займав велетенський станок, що легко й миттєво трансформувався по ходу дії. Спочатку його передній край здіймався високо вгору, утворюючи заводську естакаду, по якій снували робітники у виробничій метушні. А в напівтемній глибині сцени, немовби під склепінням велетенського цеху, пропливали розжарені металічні деталі, вимальовувались невиразні контури котла, що будувався. Згодом станок перетворювався на похилі площини села: з нього піднімався високий перон залізничної станції; самі собою складались майданчики для мітингу; виникав банкетний стіл у сцені куркульської гулянки. На станок персонажі не входили, а підносились чи усувались невидимими механічними силами. Непомітні прорізи дозволяли подавати на сцену убогу хатку Малоштана і «хазяйський» двір куркуля Чирви, влаштовувати шалену їзду наперегони на тачанках, які рухала та ж сама всемогутня сила. Нарешті, у фіналі на очах у глядачів на увесь розмах сцени підносився, виростав цілий завод.

Таким же складним, як і його конструктивна основа, поставав людський світ спектаклю, безумовно, конкретний. Він водночас ніс собі другий, глибший зміст. Сцену таємної змови куркулів, яка, за автором, відбувалася на подвір'ї Чирви, режисер вивільнив від будь-яких побутових деталей і рішуче укрупнив масштаб подій: на авансцені він розташував макети добротних куркульських хат, господарі яких, охопивши руками свої садиби, зловісно перемовлялися між собою».

Надзвичайністю прийому вражала глядачів сцена заручин відщепенця Гусака з куркульною Паранькою. В устах Юрія Бобошка вона виглядала так: «Столи на цьому куркульському гульбищі, згідно з п'есою, заставлені закусками. У Курбаса вони буквально ломилися від наїдків і напоїв. Режисер застосував одверту гіперболу, навалюючи на столи пудові ковбаси, велетенські окости, неохватні пироги та паляниці, над якими літають зловісні амурчики... Частування на весіллі було немовби побачене очима куркулів, які вважали себе господарями становища на селі.

Ну а далі розгорталася вульгарно-соціологічна метафора. Дія епізоду розпочинається з мізансцени, що асоціативно нагадувала «Таємну вечерю» Леонардо да Вінчі. Але ось підпили гості безладно заспівали «Ревела буря, дождь шумел» — і раптом пандус під ними починав рухатись, розгойдуючись, як корабель під час бурі, збиваючи з персонажів усю їхню самовпевненість. А справжня соціальна буря тут же давала про себе знати — велично, як кам'яний гість з легенди, з'являвся робітник Дудар з неможливіським активом, щоб реквізувати надлишки хліба».

Але раціональні настанови режисера нерідко вступали у суперечність з його талантом. Зокрема, є й інше бачення цієї сцени із улюбленим Курбасом зміщенням масштабів і пропорцій від безпосереднього глядача, яким була Наталя Володимирівна Козловська. Вона занотувала у щоденнику свої безпосередні враження від вистави: «В трагічній судомі хазяї тримали своє хазяйство, нажите чесною працею добро, судомно обіймали свої хати, не розуміючи, за що їм така кара...» Я вірю своїй бабусі — вона була незаангажованим глядачем.

Ось тобі і Курбас — оспівувач диктатури пролетаріату. І таких вражень від курбасівських сценопобудов моя бабуса занотувала декілька. Тобто, не міг стриматись Курбас від здивування, що партія різала по живому. Не забував він, що українське селянство було здебільшого тим самим куркульством...

Інший глядач цієї вистави, Юрій Лавриненко, також побачив руйнування микитенківського задуму у виставі Курбаса: «У п'есі,

за примітивним принципом “чорне-біле”, діяли два табори: нещадно витримані, металеві партійці, які “героїчно” знищують куркулів, і куркулі, схожі на карикатуру. Курбас зберіг “нешадність” перших, але підкреслив людяність других. І головне, чим Курбас нищив задум Микитенка: найзлочинніший ватажок куркулів Чирва у білій одежі із довгою бородою виглядав як біблійний Мойсей. Цим, на думку Лавриненка, і з нею важко не погодитись, Курбас на 180 градусів повертав «напря́м удару» микитенківської “Диктатури”».

Таким ракурсом погляду на події розкуркулення українського села Курбас ставив під сумнів свою відданість ідеї диктатури пролетаріату. Чи не у передчутті майбутнього свого знеславлення й відкидання на узбіччя театрального і суспільного життя? Але чи був він щирим у цьому суперечливому душевиявленні? Питання не для категоричної відповіді.

Між тим після трьох редакцій «Народного Малахія» було заборонено до виставляння.

Ясно одне: Курбас з його різноманітними і різноскрерованими стильовими пошуками, зі створенням ним театру вільного — неупередженого сценічного пошуку ставав спершу незручним супутником, а чимдалі — небезпечним опонентом панівному творчому методу, який дістане на Першому з’їзді радянських письменників з легкої руки Миколи Бухаріна назву — соціалістичний реалізм. Вільний «пошук віялом» Курбаса — і запрограмований, з масою обмежень і заборон, спосіб створення мистецьких шедеврів?..

Чи не тому останні сезони Курбас практично не поставив жодної вистави — важко дихалося за нестачі кисню?.. Взимку 1933 року, розповідає син керманіча франківців Юрій Гнатович, Гнат Юра зустрівся на похоронах Миколи Садовського з Лесем Курбасом, а потім, незважаючи на помітне охолодження стосунків, запросив його на виставу франківців «Містечко Ладеню» Івана Первомайського. Знаючи про проблеми гостя, Юра запропонував: «Лесю, пам’ятай, що мій театр завжди може бути твоїм притулком...»

Х. ОСТАННЯ ВИСТАВА

Явно виражений: театральний імпресіонізм... театральний експресіонізм... театральний символізм... зміщення масштабів...

«Маклена Граса» Миколи Куліша стала останньою виставою Леся Курбаса. Останньою завершеною виставою. По цьому були ще незавершені роботи в єврейському театрі Міхоелса у Москві, табірні сценічні роботи ув'язненого...

Та не станемо випереджати події. Повернемось подумки до останньої «вільної» вистави Курбаса. У центрі драми Миколи Куліша доля дочки польського безробітного, дівчини-підлітка Маклени. У виставі парадоксальність сценічних побудов органічно поєднувалась з лірико-трагедійною атмосферою подій — безвихідні злидні, що примушують Маклену піти на панель, банкрутство маклера і його трагічно-авантюрний план отримати страховку за своє життя.

У цій виставі на повну силу «завучала» співтворчість тріо — режисера Курбаса, сценографа Меллера, композитора Мейтуса. Сценографія Вадима Меллера передбачала створення на сцені, так би мовити, соціального зрізу по вертикалі: у підвалі — сім'я бідняка Граси, у бельетажі — житло маклера Зброжека, високо над ними — балкон квартири власника фабрики Зарембського. І була ще одна площа «розтину» — похмурий двір із залізною огорожею, де в собачій будці знайшов притулок бездомний музикант і філософ Падур.

У цій виставі зусиллями творчого тріо Курбас—Меллер—Мейтус був змодельований напівреальний — напівфантастичний світ, відтворений внутрішнім світом головних героїв вистави.

Репетиції йшли важко. Наталя Михайлівна Ужвій весь час запитувала режисера, чому саме він доручив їй роль головної героїні. «Маклена — тринадцятирічний підліток, а мені тридцять п'ять!» — в розпачі волила актриса. Єдине, на що погодився Курбас, це збільшити вік героїні до п'ятнадцяти років і призначити для Ужвій актрису-дублершу. Реконструючи цю виставу, Юрій Бобошко зазначає, що перетворення в цьому спектаклі подавалось приглушено, немовби відходило в акомпанемент дії, лише зрідка приймаючи на себе розкриття головної думки тієї чи іншої сцени.

Таким був, приміром, нічний епізод, в якому дівчина-підліток Маклена пропонує себе вуличним перехожим, щоб здобути гроші для голодної сім'ї. У драматурга в цій сцені був передбачений дощ, краплі якого, мов сльози, текли по закам'янілому обличчю Маклени. Режисер побудував епізод на грі перехожих із парасольками. Вони то склались, відкриваючи хтиві, байдужі, гидливі чи лицемірні обличчя, то знову розкривались, і тоді всі перехожі ставали однаково безликими, напівзакриті однаковими респектабельними парасольками. А дощ ішов, у мокрому асфальті відображувались різноколірні вогні реклами, і у хвилини відчаю Маклени вся вулиця раптом починала хитатись — це здригнулась, нахилилась проекція, передаючи запаморочення дівчини...

Явно виражений, змістовно поданий театральний імпресіонізм! Уперше в українському театрі.

У трагіфарсовому ключі вирішувалась сцена, в якій маклер Зброжек, дізнавшись про банкрутство, збирається повіситись. Він метушився по кімнаті, підсунув під люстру стіл, ставив на нього стілець, вилазив на цю піраміду і, вже накинувши петлю на шию й хитаючись, виголошував монолог про обертання землі і необхідність «вивернутись». Саме в цю хвилину його осявала ідея отримати страховку за

своє життя. І хитання «вішальника» миттєво змінилось танцем радощів від своєї вигадки.

Курбас довів до крайності трагічний мотив п'єси, стверджуючи його впродовж усієї дії і підсилюючи його у фіналі вистави, коли Маклена, перелазячи через височенний паркан, як фантом, зникала в осінньому мороку, розрідженому першими несміливими променями. І це в той час, як у ремарці Куліша вказано, що Маклена йде назустріч яскравому ранішньому сонцю.

Явно виражений, змістовно поданий театральний експресіонізм! Уперше в українському театрі.

Лише в одному епізоді з'являвся перед глядачем хазяйчик фабрики пан Зарембський, але як яскраво відкривався він за цей короткий час. У цієї людини було немов два обличчя — одне добродушне, усмінене обличчя демократа. Та коли четверо жебраків було повірили в його добродушність і простягнули руки по милостиню (а на заднику, помножені світлом прожекторів, тіні їхніх рук здавалися незчисленими, наче вся країна благала подання), у пана зразу ж з'являлося інше обличчя — хижє й жорстоке обличчя фашиста, рука зі скарлученими пальцями здіймалася вгору — чи то проганяла прохачів, чи то тягнулася захопити нові багатства.

Явно виражений, змістовно поданий театральний символізм! Уперше в українському театрі.

Зубожілий, занепалий музикант Падур живе у собачій будці — пес Кунд виявився добрішим, аніж люди, потіснився і пустив до себе квартиранта. Падур розповідає Маклені про своє славне минуле, блискучі концерти, тріумфи, овації. Убогий музикант випрямляється, немов виростає, його руки владно і впевнено керують оркестром, справді гримить урочиста музика — і раптом все переривається, ілюзія зникає, голодранець, припишкнувши, заповзає до будки.

Явно виражене, змістовно подане зміщення масштабів! Уперше в українському театрі.

У спектаклі, як і раніш у «Пролозі», зазначає Юрій Бобошко, знову діяли тіні героїв, але з відчутним психологічним навантаженням, ви-

казуючи їхній внутрішній стан, справжні наміри. У непевному світлі вуличних ліхтарів тремтіла, металася тінь Маклени. Тінь Зброжека, мов зловісний павук, нависала над приниженим старим Грасою, який благов про відстрочку квартирної плати. Тінь Падура виростала до грандіозних розмірів і диригувала невидимим оркестром.

Знов-таки явно виражене метафоричне зміщення масштабів! Уперше в українському театрі.

Але й це ще не все. Як помітила Неллі Корнієнко у змістовній публікації до 125-річчя від дня народження Курбаса (її я раджу прочитати в Інтернеті: [http://archive/nbuv/gov/ua](http://archive.nbuv.gov.ua)), режисер у виставах за п'єсами Миколи Куліша вивільнював нові можливості мізансценування — як оптичної ілюзії. Це розкріпачувало уяву у напрямку прихованих станів свідомості, невиявлених мотивів, галюцинацій, сновидінь тощо. Таким чином, режисер «відміняв» у побутовому театрі побут, начебто струнки «лінійні», «зрозумілі» психологічні побудови, де усе було передбачуваним, а причина обов'язково знайде свій наслідок. Додав би: за рахунок зміщення звичних сценічних смислів режисер досягав змістовного збагачення вистави.

Все це оживає у практиці славного українського театру...

XI. З ОБІЙМІВ В ОБЛОГУ

...Революційний театр починається тільки там, де він робить, дійсно робить революцію, якийсь переворот, певне просування вперед, там, де він іде попереду глядача.

Курбас передчував, що для нього настають важкі часи. Сьогодні деякі театрознавці роблять Микитенка ледь не головним винуватцем загибелі Курбаса. Так, драматург переводив творчі розходження з режисером у, так би мовити, ідейну площину. Курбас, до речі, відповідав йому тим же. Ну то й що?

Запальний Микитенко не визнавав права режисера втручатися в його драматургічний задум, використовуючи аргумент, начебто Курбас спотворює його політичні позиції. І на якийсь час заступив Куліша на українському мистецькому олімпі. Дещо пізніше, після виступу Корнійчука на партзборах у Спільці письменників України, де він піддав різкій критиці Микитенка за творчі і політичні збочення, останній не повернувся додому, і досі його загибель залишається таємницею. А Корнійчук заступив Микитенка на посаді «першого» українського радянського драматурга. Якийсь жажливий калейдоскоп-м'ясорубка...

І Юру, і Микитенка, і Корнійчука використовували «інші сили», про які піде мова далі.

8—11 червня 1929 року в харківському Будинку літератури імені Василя Блакитного відбувся театральний диспут, який, за визнанням

сучасного театрознавця Галини Ботунової, був найбільш тенденційним і агресивним. Вістря його було спрямоване, насамперед, у напрямку театру «Березіль» і його мистецького керівника Леся Курбаса. Це обумовлювалось піднесенням національно-культурного руху, тим, що Курбас ставав одним з найпотужніших представників українського культурного відродження. Це не могло не налякати владу, і як наслідок — згортання на кінець 1920-х років так званої політики «коренізації», що в Україні проходила під назвою «українізації».

Тенденційний тон диспуту задав головний доповідач, тодішній нарком освіти Микола Скрипник. Активний пропагандист українізації, фактично її політичний поводитир, він виступив напрочуд різко. Спочатку говорив, що «Березіль» дав значні театральні вартості, своїми експериментами значно просунув віз нашого українського театального мистецтва вперед. Але чи в театрі «Березіль» за останні два-три роки був експериментальний дух, продовжував нарком? Коли взяти соціальний бік, то, може, навіть за останні два роки можна знайти не крок уперед, а деякі кроки назад.

У чому ж полягали, на думку зятого театрала-наркома, ці «кроки назад»? Порівнюючи дві вистави «Яблунового полону» Івана Дніпровського позаминулого, 1927 року, і цьогорічну, які він бачив сам, він звинувачує режисера у зміні концепції вистави. А саме: якщо раніше контррозвідниця, звертаючись до представників радянського військового загону, кидала репліку: «Куди ви дівали українську інтелігенцію? Ви її розстрілювали сотнями» — на адресу ворога, то останнім часом — повернувшись до залу, таким чином, по суті, звинувачуючи у винищенні інтелігенції пролетарського глядача. Нарком ніби загрозово благословляв цькування Курбаса, підкладаючи під свої обвинувачення політичний підтекст, «буцімто це не лише поворот актора, а це поворот постановки, я побоююсь, якби це не було поворотом напрямку театру».

Це вже звучало як присуд...

І що дивно: всі знали про прихильне відношення Скрипника до «Березоля». Березілець з 1928 року Роман Черкашин згадував, що, незважаючи на зайнятість, Скрипник часто бував у театрі, розмовляв з акторами та режисерами, цікавився творчою роботою «Березоля». З Курбасом був у теплих стосунках, всіляко підтримував пошуки художнього керівника. Більше, Скрипник поставив питання на Політбюро, щоб прийняти Курбаса до партії. Інша річ, що кандидатуру режисера відхилили.

Річ у тім, що, починаючи з 1928 року під приводом українського націоналістичного ухилу з України усунули двох наркомів освіти — Гринька і Шумського. Масові репресії посилилися. Розгромили УАПЦ. Розкриття усяких націоналістичних центрів безпосередньо було скеровано проти третього наркома освіти відомого лєнінця Скрипника.

Тож цілком ймовірно, що зміна ставлення «відомого лєнінця» до «Березоля» була вимушеною, оскільки загроза політичних репресій зависла особисто над ним.

Незважаючи на серйозні обвинувачення з боку Скрипника, Курбас висловлює своє скептичне ставлення до такого роду диспутів, де верх бере театральне чиновництво, і не менш рішуче намагається перевести дискусію в інше русло — з політичного у професійне. Як зазначає Галина Ботунова, висловивши сумнів у правомірності диспуту силами чиновників від культури, він, тим не менш, сміливо оцінив ситуацію і запропонував своє бачення подальшого розвитку українського театру, більше — обнародував свої подальші плани, накресливши широку програму першочергових справ.

Для покращання театального клімату в Харкові, ширше — в Україні, Курбас пропонує масштабну програму дій, яка б спрацювала сьогодні і мала б виключне значення для театального завтра. Це:

1. Створення міцного культурного центру, який би консолідував зусилля і давав би відповідну установку іншим театральним організаціям («Березолю» у першу чергу. — Р. К.);

2. Організація театрів сатири, оперети, чи то просто репертуарно-го театру. Відсутність їх змушує «Березіль» розкидатися на всі боки;

3. Виховання мистецьких кадрів і у зв'язку з цим необхідність узаконення і державного фінансування студії при театрі «Березиль», оскільки вищі театральні навчальні заклади випускають за рік всього 10—15 студентів, крім цього, на його думку, «тільки при виробництві можна виховати справді міцних, хороших працівників»;

4. Курбас різко критикує закон про управління державними театрами, який передбачає підпорядкування художнього керівника, цього «нерву і мозку» театру директорові, оскільки серед директорів є люди, які зовсім не знають театру. Їх треба виховувати. Це велике мистецтво — бути директором, тобто господарником... А в нас вийшло так, що люди цілком до цього діла не причасні, одержують кермо правління у свої руки і роблять прямо неприпустимі речі, особливо, коли в них бракує звичайного такту.

Ця програма свідчить про масштаби стратегічного мислення Курбаса в культурній політиці держави. Фактично це проект закону про театральне будівництво в Україні, який би і мали обговорювати учасники диспуту. Але жодного пункту цього проекту закону не буде обговорено і прийнято. І це, як побачимо, мало згубні наслідки для майбутнього українського театру.

У першому пункті курбасівської програми мислилося розповсюдження ідей, задумів, пошуків, які вів «Березиль», на інші українські театри. Малося на увазі активне використання професійних здобутків і знахідок «Березоля» у практиці інших театрів. Цього не тільки не було зроблено, але й діяльність «Березоля» була припинена, на їхні «формалістичні» знахідки накладене табу, а ім'я Курбаса на довгі роки викреслено із громадського ужитку. У другому пункті йшлося про видове і жанрове урізноманітнення творчості українського театру. Курбасівська політика «пошуку віялом», як називав її Сергій Данченко, справді мала змінитись. «Березиль» у співтворчості Курбаса і Куліша збирався зосередитись на території соціально-психологічного театру, збагаченого знахідками на різних напрямках шукань. На-

томість мали виникнути спеціальні театри різних видів театрального мистецтва — театр сатири, театр оперети тощо. І ця програмна настанова Курбаса не знайшла за його життя своєї реалізації. Українські театри були здебільшого уніфіковані музично-драматичні. І тільки останнім часом спостерігається видове урізноманітнення українських театрів.

У третьому пункті містилося прагнення Курбаса навчати майбутніх акторів і режисерів безпосередньо в театрі «Березіль». У нього виробилась власна система виховання театральних фахівців, яка різнилася від загальноприйнятої в Київському театральному інституті, він виховав багато учнів, які прикрашали «Березіль», і бажав розширити цю справу. Це також не було здійснено, натомість з'явилося багато навчальних театральних закладів, не забезпечених висококваліфікованими педагогами. Практично зникло саме поняття — театральна майстерня. Сьогодні майстерності актора може вчити будь-який актор обласного театру, аби був обтяжений почесним званням.

У четвертому пункті Курбас як художній керівник театру прагнув рішуче звільнитися від «опіки» некомпетентного театального директора. Але довгі роки після Курбаса директори театру призначалися обласним управлінням культури. Ними ставали колишні військові, звільнені у запас, чиновники з того ж таки управління культури, просто чиновники з інших відомств, які не знайшли собі іншого застосування, аніж бути першою особою в театрі. І тільки на початку 1980-х років, ніби на прохання Курбаса, ініціативою Ігоря Дмитровича Безгіна у Київському театральному інституті було відкрито кафедру організації театральної справи, де успішно готують директорів для театрів України.

Тобто Курбасу було відмовлено у виконанні програмних вимог театральної реформи, яку він запропонував для обговорення театральною громадськістю.

Нарешті, у своєму виступі Курбас торкнувся національного питання, безпеки подальшої русифікації країни. Він висловив думку,

яка обурила чиновницьку більшість учасників диспуту і тих, хто їм підігрував. Вона полягала у тому, що «Народного Малахія» і «Мину Мазайла» не сприймають, як хотілося б, не тільки через складну форму (і через це також. — Р. К.) Ідею, вістря цих двох п'єс не сприймає глибоко робітнича маса тому, що вона також, як і грандіозна більшість населення, ще й досі в інерції... русифікаторського процесу, який був тут цілими століттями.

Курбас сказав більше. На його думку, потрібно освоєння пролетаріату України з ідейними традиціями українського культурного процесу в минулому і теперішньому, ознайомлення і розкриття йому проблематики цього процесу... «Що було добре кілька років тому, зараз, коли перед нами стоїть потреба культурної революції, стоїть поглиблення роботи, а не агітація... треба давати п'єси таким чином, щоб примушувати глядача думати, прощупувати, вносити в своє життя те, що він бачить в театрі... Наша установка — діалектична логіка повинна прийти на зміну агітації попередніх років...»

Курбас переходить у наступ, засуджуючи театральний примітивізм:

— Гра чорним і білим, гра однозначними масками не викликає ніяких побічних асоціацій ... і маски вроді буржуа і пролетаря, що повторюються у кожній з наших сучасних п'єс, це принципово, вони дуже зрозумілі пролетаріату. Гра цим методом дуже небезпечна, вона веде до оглуплення мас... Треба, щоб наші маси навчилися до людей і до всього ставитись глибоко аналітично...

І нарешті, висновок:

— Революційний театр починається тільки там, де він робить, дійсно робить революцію, якийсь переворот, певне просування вперед, там, де він іде попереду глядача.

Це принципово. Театр має йти попереду глядачів. Не випадково, що вистави Курбаса не користувалися масовою популярністю. Як заготовувала у своєму щоденнику Наталя Володимирівна Козловська, вони збирали аншлаги лише кілька разів, далі — напівпорожні зали. Курбас не догоджав глядачам, а змушував їх до духовної співпраці на

своїх виставах, які були спрямовані до молодого глядача і там знаходили відповідну реакцію — захоплювали, дивували, змушували замислюватись. Він будував театр, скерований у завтрашній день. А у відповідних інстанціях робили висновок, начебто театр «Березіль» був недоступний масам, а режисерові недвозначно натякали на його буржуазний націоналізм...

Повертаючись до диспуту, не можу відійти від враження, що він перетворився на судилище. Він був добре організований, виступи суворо регламентовані, а висновки були заздалегідь передбачувані — судилище над Курбасом. На його захист стали лише Микола Хвильовий і Микола Куліш, майбутні співкамерники Курбаса. Учні Курбаса Василь Василько і Ярослав Бортник зайняли нейтральну позицію і говорили на диспуті виключно про проблеми очолюваних ними харківських театрів — Червонозаводського українського драматичного театру і «Веселого пролетаря». Ворожому радянській владі «Березолу» стали протиставляти київський театр імені Франка, керований Гнатом Юрою. Лунали голоси, що треба повернути театр імені Франка до столиці. І, ніде правди діти, в'їдливо-двозначно, але однозначно-загрозливо прозвучали слова колишнього друга і співтворця Курбаса Гната Юри:

— Товаришу Курбасе! Дозвольте вас заспокоїти, що я вас крити не буду. Ви самі себе покрили, і очевидно в найближчий час покриє вас українська суспільність.

Прозвучало як погроза...

Зрештою, Курбаса прилюдно обізвали людиною, «у якої щире національне почуття переростає в націоналістичне почуття». Знов-таки, звучить як присуд.

Курбас поведився мужньо, він і не думав ані каятись, ані здаватись:

— Ми бачимо, що нас однаково не розуміють, проти нас однаково в даному разі і тт. Кулик і Вольський (чиновники від мистец-

тва. — Р. К.), і однаково не розуміють нас старі українські громадяни (консервативна громада. — Р. К.) і руська «чорна сотня».

Курбас назвав речі своїми іменами, і насамкінець зірвався, кинувши в очі своїм опонентам:

— Мертвяки, до них слово. Дозвольте мені, живому, жити!

Цькування Курбаса набувало небаченої гостроти. 7—8 вересня 1929 року пленум художньо-політичної ради при Управлінні мистецтва Наркомату освіти став продовженням театрального диспуту. Пленум звівся до жорсткої критики «Березоля» і Курбаса. Серед виступаючих у змаганні за краще розвінчання режисера знаходимо імена давнього друга і однодумця Курбаса, майбутнього «ворогу народу» Михайля Семенка. Хоча в його словах є підтекст вибачення:

— Я вважаю, що Курбаса треба розвінчати, і це не є «напад» — це в його інтересах і в інтересах культурного процесу.

На пропозицію тодішнього директора Одеської держдрами Семена Шраменка було утворене літературно-театральне об'єднання, метою якого стало «оздоровлення» українського театру шляхом боротьби з так званим «курбасизмом».

Курбас не піддався тискові й продовжував відстоювати свої мистецькі позиції. Він знову відстоює величезне значення і видатну роль для українців п'єс «Народний Малахій» і «Мина Мазайло»:

— І коли частина глядачів на Україні не розуміє цього змісту, то це тому, що він є суто національним.

Не такий вже наївний Курбас ще сподівався, що зможе домовитись з владою, інакше загине справа побудови нового українського театру, який він присвятив життя:

— Я боюся, щоб я не опинився поза нашим революційним активом, і я не опинився одним прекрасним днем об'єктивно в усякому разі теоретичних — ворогів радянської влади і ворогів партії. Ось чому я казав, що беру в цьому сезоні такий курс, який вам виб'є чисто політичну зброю з рук.

Березільський актор Роман Черкашин, мабуть, найвідданіший Курбасу, уже з відстані часу пояснював альянс свого вчителя з ра-

дянською владою тим, що у Курбаса вибору не залишалося. Режисерський театр, що його творив Курбас, волею обставин надалі міг розвиватися тільки як радянський театр, за підтримки державної влади і комуністичної партії, яка її уособлювала. Лесь Курбас розумів, що треба йти на цей компроміс із могутніми владними структурами... Він змушений був, прагнучи до необхідного для плідної творчої праці порозуміння з партією та державною владою, виправдовуючись, відступати, а то й суперечити самому собі. Проте в головному — у своїх поглядах на життя, історію, театральне мистецтво — він завжди залишався вірним власним ідеям і моральним нормам. І в часи, коли перебував в ілюзіях, і у відчутті жорстокої правди часу.

Курбасові був притаманний сплав майже містичної віри у своє призначення з рефлексією. І раніше — а на початок 30-х особливо — моменти вищих духовних злетів змінювались бажанням самотності. Тепер же він мріяв під кінець життя (передчував недалекий кінець життя? — *Р. К.*) про маяк десь далеко в морі...

ХІІ. ШЛЯХ НА ГОЛГОФУ

... **У** Москві Курбас уперше закурив. Все-таки він хотів зустріти Новий рік в родинному колі. Не в Харкові, звісно. Дружина і мати уже збиралися виїхати до Москви...

Наприкінці 1920-х до Курбаса надійшло відчуття трагічного відчуження від комуністичного ладу в радянській Україні: «Соцбільшовицька революція несла щось нове, для мене не зовсім зрозуміле, але головне — свіже і велике. Щоправда, я відчував, що більшовики несуть багато ворожого українській нації, її відродженню, але я вірив, що з часом все минеться. Силу нації не можуть убити ніякі декрети».

Починалась кампанія проти українського буржуазного націоналізму — Курбас був приречений, і він це розумів. Проте не збирався здаватися: жодної спроби запобігання перед владою. У співтворчості з також опальним Миколою Кулішем починає було працювати над «Патетичною сонатою». Та робота була заборонена: п'єса — до постановки, майбутня вистава — до виходу на глядачів. Після цього Курбас впродовж трьох років нічого не ставить — випадок, безпрецедентний у режисерській практиці завжди активного митця. Настає тривала творча криза.

Митцям не було чим дихати. Курбас, а за ним і Куліш, впадають в глибоку депресію. Курбас довгий час взагалі не приходив до театру. Як згадує Юрій Смолич, якось у Харкові вони вели під руки Кулі-

ша, який повністю втратив контроль над собою, виривався з рук. На перехресті вулиць Сумської і Маяковського він таки виривався, став посеред вулиці, зупинивши тролейбусний рух, звів руки вгору і заволав: «Рятуйте!»

Раїса Скалій, яка із сумлінною точністю досліджувала останні роки життя Курбаса, пояснює це тим, що офіційно він посилається на хворобу, чого ніхто не міг піддати сумніву. Його організм був виснажений до краю багаторічним безперервним цькуванням. До того ж здоров'я у нього було зовсім не багатирське. Це було спадковим — усі його брати і сестра померли в ранньому віці, дехто від туберкульозу (до речі, саме через це Курбаса і не взяли до армії). Не варто забувати і про психічну хворобу батька...

Депресія змінилась могутнім припливом сил. Як згадує Роман Черкашин, як тільки дозволили ставити «Маклену Грасу», Курбас негайно розпочав роботу, віддаючи їй усі сили. Навіть запрошував акторів до себе додому, що до цього робив вкрай рідко. Ніби поспішав, щоб встигнути... Враження, що дозволили ставити, щоб потім заборонити і знайти привід до подальших репресій.

Курбас продовжував творити у супереч обставинам, коли його змушували до здачі своїх мистецьких позицій, переводячи критику вистав у політичну площину. Він принципово продовжує співробітництво з Миколою Кулішем. Влітку 1933 року починає готувати до показу його останню п'єсу «Максим Грач». На 24 вересня оголошує прем'єру. Ніби нічого не відбувалося навколо нього. І ще ця нез'ясована й досі історія з постановкою «Загибелі ескадри» Олександра Корнійчука. Починав ставити нібито Курбас, випускав виставу його учень Борис Тягно...

Йосип Гірняк згадує, що якось на вулиці, по дорозі в театр він зустрів Павла Тичину, який «наскочив» на нього: «Що Лесь Курбас витіває? Чого він сам тиснеться у петлю? Тож сьогодні треба змінним розумом пристосовуватись до обставин...» На ранок, перед репетицією Курбас зайшов у гримувальну до Гірняка, який тут же розповів про зустріч з Тичиною і про його схвильовану репліку. Курбас нетер-

пляче відгукнувся: «Не перед Тичиною, а перед історією я відповідаю за свої вчинки».

Лесь Танюк у публікації до 125-річчя від дня народження Курбаса приводить розмову, яка відбулася між новим секретарем ЦК КП/б/У Постишевим, який усвідомлював авторитет Курбаса.

Постишев: Ми справді могли б визнати вас найкращим режисером СРСР, але за однієї умови — зректися Хвильового і Скрипника, які кілька місяців тому наклали на себе руки.

Курбас: Я старий солдат сцени, мені пізно міняти погляди.

Постишев: Мені вас шкода.

Курбас: Мені вас теж...

Постишева розстріляли роком пізніше за Курбаса.

Далі події розвивалися із зловісною стрімкістю.

Раїса Скалій відтворила ті події з хронікальною точністю. Напередодні прем'єри Курбаса викликав до себе Павло Постишев. Розмова була жорсткою. За кілька днів новий нарком освіти (ним після Скрипника став Володимир Задонський. — Р. К.) наказав показати «Маклену Грасу» Репертуарному комітету і ЦК КП/б/У. Такого ще не було — перед початком показу «Березіль» був оточений представниками Державного політичного управління (ДПУ) у формі і при зброї, величезна кількість їх була не тільки у фойє, але і за лаштунками і навіть у гримерних кімнатах, як свідчив березільський актор Йосип Гірняк. На спектаклі було присутнім усе керівництво — секретарі ЦК КП/б/У Косіор, Постишев, Любченко, начальник ДПУ Балицький, нарком освіти Затонський.

Повний синкліт — склад судового засідання.

Незабаром з'явилася нищівна стаття якогось Ф.Тарана, написана явно на замовлення. Ну як же, громадськість мала знати, хто такий «справжній» Курбас і як з ним боротись.

У ніч з 4 на 5 жовтня 1933-го Курбас зібрав у себе вдома березильців. Він уже не тишив себе ілюзіями щодо свого майбутнього і попередив своїх друзів про це. Ніби прощався з ними... Актори не хотіли вірити у неминуче, клялися у своїй відданості вчителеві. Наталя Уж-

вій побивалася чи не більше за всіх. А потім виступила на загальних зборах театру проти Курбаса. Вимушена була це зробити — її чоловіка Михайля Семенка було заарештовано, а на руках лишалася мала дитина...

А наступного дня після вистави «Маклена Граса» відбулося засідання колегії Народного комісаріату освіти. На ньому виступили ряд відомих діячів літератури і мистецтва із звинуваченнями на адресу театру і режисера. Була сформована думка, що ця вистава — ворожа вилазка драматурга і режисера. «Березіль» був названий «шкідницькою організацією», а його художній керівник — «націоналістом, що скотився до фашизму». Курбаса змістили з посади директора і художнього керівника театру «Березіль».

У розумінні того, що кільце навколо нього стискається, Курбас спробував було уникнути неминучого. Та друзі і покровителі відвернулися, а ті, нечисленні, хто не відвернувся, — Іван Мар'яненко, Роман Черкашин, Йосип Гірняк — могли тільки поспівчувати...

Наступного дня після свого звільнення з посади художнього керівника театру Курбас поїхав до Москви. Не знаю, чи була попередня домовленість, але руку допомоги Курбасу простягнув художній керівник Державного єврейського театру Соломон Михайлович Міхоелс. Великий актор дуже хотів зіграти шекспірівського короля? Звичайно, розпочалися навіть репетиції шекспірівської вистави. Та це частина правди. Міхоелс не міг не знати про початок репресій проти Курбаса, але наважився запросити великого українського режисера, якому не було місця в Україні.

Щоправда, це було непростою історією — без початку і кінця. «Ліра» починав робити інший режисер, але з'явився Курбас і постановку Міхоелс доручив йому. Очевидно, це було до наказу по театру про призначення Курбаса постановником, і тому дехто з дослідників ставить під сумнів причетність Курбаса до вистави. Між тим доведено, що роль короля Ліра Міхоелс підготував під орудою Курбаса.

Але події розвивалися стрімко, і «Короля Ліра» випускав уже третій режисер...

Раїса Скалій подає скупі відомості про останні вільні дні Курбаса у Москві. Кажали, що Курбас деякий час навіть жив у Міхоелса. Очевидно, Міхоелс надав співбратові по мистецтву не тільки місце в театрі, але й дах над головою. Мабуть, Міхоелс невдовзі допоміг Курбасові не тільки знайти помешкання, але навіть прописатися у Москві 26 листопада 1933 року за останньою адресою: вулиця 3-я Тверська-Ямська, будинок 12/14, квартира № 5. Про це свідчить відмітка в останньому — і першому — паспорті, виданому йому у квітні 1933 року.

Констатую наступне. Соломон Міхоелс був убитий за наказом Сталіна через 15 років після описуваних подій. Великому єврейському акторові, окрім інших «провин» проти радянської влади, напевно, не пробачили мужнього кроку на захист українського режисера. А у 1938 році чимало мешканців, що проживали за останньою адресою Курбаса, були репресовані і загинули. Очевидно, і прописали Курбаса невипадково — легше було спостерігати за ним.

Але продовжимо відстежувати шлях на Голгофу Леся Курбаса. Він намагався не підтримувати зв'язків ні з ким в Україні — розумів, що це могло б скомпрометувати їх в очах влади. Проте на Курському вокзалі в очікуванні харківського потягу його бачили принаймні троє: поет Микола Бажан, актор Роман Черкашин і мистецтвознавець Олександр Дейч. Дейч стикнувся з ним випадково, а от Бажан і Черкашин привозили посилки. «Знову Валя не приїхала...» — без інтонації повторював Курбас. Вірогідно, її не пускали до Москви енкавеечники.

А може, вони обоє переживали тривалу кризу стосунків? Справа давня і занадто делікатна, щоб доводити її беззаперечну вірогідність...

Лесь Танюк, який особисто знав Валентину Чистякову і часто з нею зустрічався, у 2007 році в газеті «Факти і коментарі» за 9 листопада так викладає історію подружнього життя Курбаса і Чистякової.

«Вінчав їх у Андріївській церкві брат Михайла Грушевського, православний священник. Але досить швидко їхній шлюб дав тріщину. Надто вже різними натурами вони були».

У 1926 році Валентина Чистякова захопилась молодим актором «Березолю» Павлом Березою-Кудрицьким.

Далі починається легенда. На шляху закоханим, якщо можна так висловитись, стала любов Курбаса до дружини. Ні Валентина, ні Павло не наважувались на продовження стосунків. Але й розірвати їх були не в змозі. Тож вирішили у пароксизмі відчаю покінчити життя самогубством. Випливли на човні на середину ставу. Береза кинувся у воду. Чистякова втратила свідомість... На цвинтар вона йшла за труною як невтішна удова. У ті дні Курбас буквально почорнів. Але вони залишалися чоловіком і жінкою...

Не маю права коментувати чи оцінювати цю історію, тому й подаю її як легенду...

* * *

У Москві Курбас уперше закурив. Все-таки він хотів зустріти Новий рік у родинному колі. Не в Харкові, звісно. Дружина і мати уже збиралися виїхати до Москви...

17 грудня 1933 року вийшла Постанова Кабміну УРСР «Про позбавлення Л.С. Курбаса почесного звання Народний артист УРСР».

25 грудня 1933 року Курбаса було заарештовано. Без ордера на арешт, без санкції прокурора — ордер був виписаний через день. У «Справі» Курбаса зазначено, що він був заарештований як учасник контрреволюційної організації — «Українська військова організація».

Далі — допити. Раїса Скалій цитує зі «Справи»: «У ході першого допиту на запитання «Чи визнаєте себе винним?» Курбас відповів: «Винним себе не визнаю. Покази по справі дам додатково». Враховуючи те, що контрреволюційну діяльність Курбаса О.С. викривали покази арештованих, що перебували на Україні, 25 лютого 1934 року його відправили в м. Харків».

У Москві Курбас мовчав, мовчав два місяці, в Харкові ж заговорив через два тижні, 10 березня 1934 року. Він визнав себе винним у керівництві контрреволюційною групою в театрі «Березиль», у націоналістичній пропаганді і у зв'язках з грузинськими і білоруськими націоналістами.

За кілька років Всеволод Мейерхольд визнає себе японським шпигуном...

Далі доведеться посылатися на свідчення співтабірника Курбаса Рустама Галіат-Валаєва, який цитує Курбаса. Не можна без хвилювання слухати його голос, голос заручника часу:

— Коли мене заарештували, я довго не міг зрозуміти, чого від мене хочуть. Почалося застосування різних методів — холодна і гаряча обробка, тортури безсонням, голодом, багатогодинним стоянням обличчям до кута, без права виходити до вбиральні і т. д. і т. п. Так мене наvertsали в «турецьку віру»! І раптом мене мовби осяяло: доля моя вирішена, і мені надано «великодушне право»: вирити собі могилу, оббrehавши самого себе і тим самим даючи формальне обґрунтування для особистого засудження. І я почав строчити. Строчив як попало... Мене заарештували одного: тому в моєму обвинувальному висновку фігурував один пункт 10 статті 58, а саме — контрреволюційна агітація. Я обляпав себе лайном з ніг до голови, клявся в неіснуючих гріхах, бився в груди... Хто цього не робив? Не я перший, не я останній...

Офіційно ж Курбас «зламався». Він визнається у своєму «одужанні» після політичної хвороби і просить:

— ...дати змогу працювати за своїм фахом, виправити і заглядити свою провину перед Радянською країною, попервах за межами України (тобто у таборі. — *Р. К.*), з тим, щоб коли в майбутньому після відбуття покарання моя робота на Україні видасться можливою і бажаною, я міг її виконувати...

Уперше у своєму житті, під загрозою піти у небуття, Курбас змушений виступати як актор-фігурант у ганебній виставі, в якій режисерами виступали владні структури. Майже водночас акторами-фігурантами виступили Остап Вишня, Йосип Гірняк...

9 квітня 1934 року рішенням судової трійки Курбас був засуджений за статтею 58-II УК РРФСР до 5 років позбавлення волі, враховуючи термін з моменту арешту, з утриманням у виправно-трудовому таборі. Прокурор вніс пропозицію про висилку Курбаса до Казахстану, очевидно, на прохання самого засудженого, який не відрізнявся міцним здоров'ям. Проте відправили Курбаса у протилежний бік — на Північ.

* * *

Трагічна вистава продовжувалася. Перший її акт відбувся у прокуратурі і суді: допити, тиск — «добровільне» визнання провини. Другий — у таборах, де він ставив вистави. Перший акт відбувся у в'язниці, другий — в умовах відносно вільного пересування територією табору. У першому акті — у прекрасному англійському костюмі; у другому, як згадує асистент режисера курбасівського табірної театру В. Цеханський, вбрання не змінилося: він (Курбас. — Р. К.) приїхав у прекрасному англійському костюмі, вродливий, сивий, сповнений задумів...

Співкамерники бачили Курбаса завжди поголеного, підтягнутого. Йому видавали скільки завгодно паперу, і він багато писав, у той час, як інші в'язні отримували один аркуш паперу у начальника колонії...

Що відбувалося у нього в душі? Зберігся спогад співкамерника Курбаса, «українського Бухаріна» Рак-Михайловського, який наводить у своїй публікації Лесь Танюк:

Р а к - М и х а й л о в с ь к и й: Якби Сталін йшов шляхом Леніна, доля країни була б іншою.

К у р б а с (*притуливши співрозмовника до себе*): Комунізм несумісний з природою людини, як вогонь з водою...

Далі — більше. Курбасові дали, як він і просив, можливість працювати за фахом. Центральний театр Біломорсько-Балтійського каналу, як виявляється, був розташований за півкілометра від табору

«Медвежа гора». Таким чином, Курбас мав можливість вільно пересуватись? В усякому разі, до театру він приходив без конвою.

Театр являв собою дерев'яну споруду старої архітектури у «російському стилі» з різьбленими лутками на вікнах», зал на 300 глядачів з гарною сценою, оркестровою ямою, партером і бельетажем. Труппа складалась із в'язнів і вільнонайманих, усього більше тридцяти акторів. У ній перебували відомі митці — колишній ректор Московської консерваторії Болеслав Шишишевський, колишній актор Малого театру Василь Ліхачов, режисером працював один з помічників Наталі Сац, баритон Віктор Армфельд, колишній актор Ленінградської оперети, мецо-сопрано Емма Розенштраух, соліст балету Федір Полюянов... У штатному розписі театру було понад сто чоловік. Театр позиціонував себе як синтетичний — грали драму, оперу, оперету, балет. Бували концерти симфонічного оркестру, давалися циркові вистави.

Взірцевий табір трудового перевиховання злочинців, звичайно, в душі радянських ідеологічних настанов...

Співтабірник і співробітник Курбаса пам'ятає, як у Курбаса виступили на очах сльози, коли він вперше вийшов на сцену: «Боже! Театр»... І далі свідчить, що працювати з Курбасом — це все одно, що закінчити театральний інститут. Він був вродженим педагогом, вихователем: талановиті люди закохувались в нього, можна сказати, з першого дня. Навіть досвідчені актори були вражені його мистецтвом: і режисерським показом, майстерністю інтерпретації п'єси, і головне — умінням розкрити в акторові нове, невідоме, наштовхнути його на створення образу. Репетиції відбувалися одночасно з лекціями про майстерність актора, про загальну культуру, про історію театру, музики, літератури.

«Застільного» періоду майже не було: спектакль ми ліпили етюдним способом, імпровізуючи за задуманою Курбасом канвою. З виконавцями він відпрацьовував ролі індивідуально, а коли партнери зустрічалися, то виявлялися прекрасно «підігнаними» один до одного... Шляхом імпровізації Курбас йшов до суворого фіксування мізансцен,

з цього виходив реальний живопис — образний, чудовий, метафоричний за своєю суттю. А ми, асистенти, фіксували ці мізансцени червоним олівцем у наших рукописах. Оскільки Курбас подавав це все незвичайно, дисципліна була ідеальною, а актори мало не сперечалися, чому одному Курбас присвятив для індивідуальної роботи двадцять хвилин, а іншому тільки десять. З ним хотіли бути, спілкування з ним ставало радістю, на його уроки і репетиції рвалися.

Між тим цькування ув'язненого Курбаса продовжувалась. У № 6 журналу «Театр і драматургія» за 1934 рік з'являється стаття Д. Грудини «Проти «курбасівщини» в театрі». Творчість Курбаса розглядається в ній як соціально небезпечне для радянської влади явище — небезпечний не тільки він, але й його учні і послідовники.

У тому ж таки 1934-му в журналі «За марксо-ленінську естетику» з'явилася обвинувальна стаття за підписом Гната Юри «Націоналістична естетика Курбаса», в якій містилися прямі звинувачення Курбаса в українському буржуазному націоналізмі і фашизмі. Нібито ця журнальна стаття призвела до перегляду справи Курбаса і до зміни статті карного кодексу, за якою його покарали. Тут все непросто.

Почнемо з того, що цю статтю Юра не писав. У розмові з Лесем Танюком він фактично визнав, що стаття йому не належить і пообіцяв викласти історію «написання» статті письмово. На жаль, не встигнув виконати обіцянки. В окремій публікації я довів, що текст статті не належить Юрі — не його стиль. Журнальну статтю написали за нього, а його змусили підписати. Закулісні режисери подали справу так, нібито вся українська театральна громадськість в особі лідера театального процесу, яким ставав Юра на цей час, вимагала суворого покарання зрадника, ворога народу. Це було цинічним виправданням влади свого нелюдського вчинку — не ми, влада, караємо, народ вимагає...

На початку 1936 року «Березіль» був перейменований в Український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. Ним тепер керував учень Курбаса Мар'ян Крушельницький.

А Курбас у табірному театрі ставив «Аристократів» Миколи Подоїна, кон'юнктуру п'єсу про перевиховання злочинців. Один із співкамерників Курбаса, якого віднайшов сучасний дослідник театру Валерій Гайдабура, залишив нам згадку про цю виставу.

«Повний зал. Настрій у глядачів тихий, такий захоплений, особливо, коли з'являлася на сцені Сонька... Глядач прикипав очима до цієї кучерявої блондинки із гнучким станом. На ній була розкльошена спідниця, на голові — по-блатному зав'язана косинка з напуском на лоб... У кінці вистави найтепліше вітали Курбаса — бурхливою овацією. Три перших ряди зайняли вільні, був навіть начальник табору. Під час овації завіса відхилилася, на сцені з'явився Курбас, швидко вклонився і одразу ж зник. Ніби не хотів, щоб йому аплодували».

Більше нічого про виставу не відомо. Але зрозуміло, що режисер створював виставу «на замовлення» — вона мала сприяти перевихованню в'язнів, вселяти в них надію на краще майбутнє.

Глядач курбасівської вистави на питання Курбаса, як йому сподобалася сьогоднішня вистава, відповів, що дуже сподобалась, що на сцені всі герої були переконливими. Так, ще одна подробиця. Цей же глядач зауважує, що того вечора Курбас ночував у театрі і що таке траплялося досить часто...

Потім Курбас взявся ставити «Інтервенцію» Льва Славіна, п'єсу, в якій відтворювались реальні події громадянської війни — окупація Одеси військами Антанти, боротьба підпільного обласного комітету КП/б/У, пропаганда у середовищі інтервентів. Працюючи над виставою, Курбас зустрівся з кількома березильцями, які були заарештовані раніше нього. Він поринув у репетиції. До вистави була виготовлена мальовнича афіша. Плакат був простенький: інтервенція, зуави, червоний прапор. Молодий зуав закликає до революції. Ескіз сподобався Курбасові...

З переведенням до табору більш суворого режиму на Вянь-Губі Курбас працював над «Смертю Тарелкіна» Олександра Сухово-Кобиліна, анонімним середньовічним французьким фарсом «Адвокат Патлен» і «табірною оперетою» «Сон на Вянь-Губі». Достовірних

відомостей про ці вистави, на жаль, не збереглося. Хіба що про останню...

Лесь Танюк намагається відтворити ключові епізоди вистави «Сон на Вянь-губі» за допомогою скупих свідчень очевидців. П'єса була створена Лесем Курбасом, Мирославом Ірчаном і чеським композитором Урбанеком. Звертає на себе увагу те, що сам режисер виконував у ній епізодичну роль старого блазня, міма і музиканта, якому не дають грати на фортеп'яно. Йому заламують правицю за спину — він грає лівою. Закривають очі — грає наосліп. Зав'язують обидві руки — грає ногою і т. п. Нарешті варта відтягає його від інструменту — блазень хапається за кришку від фортеп'яно і летить з цією кришкою в інший бік сцени. Наставала пауза. А далі блазень починає грати на порожній дошці від клавіатури і — дивина — мелодія виникає знову... Мистецтво не вбити, його матерія незнищенна, робить висновок дослідник.

Схоже на правду. І мізансценування ніби курбасівське Але так це було чи ні, сьогодні довести неможливо — відомості надто вже непевні...

Хоч би що там було, Курбас поринув у репетиції. Як той блазень із «Сну на Вянь-Губі» — ніби знехтувавши умови свого існування. Він продовжує будувати новий театр. Весь світ для нього — театр, і він повинен знайти своє місце в ньому. У високому розумінні байдуже де саме — у Центральному театрі України «Березіль» чи у Центральному театрі Біломорсько-Балтійського каналу... Весь світ — театр, а поза театром у нього не було життя. Так ще за життя Курбас стає легендою...

Все завершилось драматично. Якраз напередодні генеральної репетиції робота над виставою була припинена. Не дали Курбасові дожити до кінця табірної п'ятирічки, термін якої завершувався 26 грудня 1938 року. Особлива Трійка НКВС по Ленінградській області засудила його 9 жовтня 1937 року до вищої міри покарання. Курбасові інкримінувалося те, що, «залишаючись на контрреволюційних позиціях, він продовжував вести контрреволюційну пропаганду і виявляв терористичні наміри».

Кульмінацією табірної вистави, яку розіграла радянська влада за участю Курбаса, став смертний присуд великому митцеві. Спочатку ніби повернули його до творчого життя, а потім несподівано вибили ґрунт з-під ніг і знищили...

17 травня 1937 року Курбаса забрали з камери. Його співтабірник свідчить, «що українці — друзі Курбаса швидко дізнались, що його забирають. Прибігло чоловік вісім — говорять українською, прощаються, обіймаються. Усе це відбувалося під безперервне гудіння пароплаву. Так він завжди «кликав» етапованих. Увійшов охоронник: «Нумо, пішли!»... Гурт супроводжувачих довів Курбаса до воріт. Ос-танні хвилини прощання. Звільнившись від обіймів, Лесь Степанович поглянув на всіх якимсь змученим і водночас сильним поглядом, на секунду простяг руку до гурту, обидві руки долонями вниз, наче благословляв і заспокоював нас, а потім рвучко, як колись на сцені зайшов за куліси, нахилився, підняв валізи, повернувся до нас спиною і попростував поруч з охоронником. Не оглядаючись...»

Курбаса перевели до спецізолятора.

Торжеством цинізму було те, що страту Курбаса у числі 1111 ув'язнених було присвячено 20-й річниці Великої Жовтневої соціалістичної революції. Та таємниця його загибелі довгі роки була засекречена. Дружині Курбаса Валентині Миколаївні Чистяковій, у відповідь на її запит, повідомили, що її чоловік начебто помер 15 листопада 1942 року від крововиливу у мозок. І тільки зусиллями Раїси Скалій, якій вдалося-таки розсекретити деякі з архівів, було встановлено, що Курбас одержав свою останню кулю в серце 3 листопада 1937 року.

Вічна йому пам'ять...

ХІІІ. БУТИ ГІДНИМ ЗАДУМУ ТВОРЦЯ

...**К**урбасу судилося зробити в українському театрі все, що він мав зробити. Він встигнув це зробити. І в цьому його подвиг.

Це ж мало Курбасові «виповнитись» 125 років, щоб його подвижницька праця на ниві української культури здобула належну оцінку в українському суспільстві. Керівник Національного центру театрального мистецтва Неллі Корнієнко зважила кожне слово: «Майже утопічний проект — пройти столітні театральні університети за два-три роки — став першим естетичним викликом Курбаса. І український театр склав цей іспит!» І далі: «Розстріляний радянською владою європеець Курбас був стратегом — конструктором українського буття. При цьому його художньо-естетичний виклик торкався не лише театру. Та й театр він бачив своєрідним мудрим суспільним парламентом і одночасно храмом, що впливають на буття, генерують для своєї нації автентичну етику». Ці слова я б розмістив на фронтоні Національного центру Леся Курбаса...

І ще одна важлива думка в оцінці сучасниками подвижницької праці Курбаса: «Майже на століття Курбас випереджає не лише тогочасну театральну практику, а ще й майбутні теорії, пов'язані з квантово-частко-хвильовими ресурсами буття, зокрема, і художнього...» А оці слова я б розмістив на фронтоні Львівського академічного театру імені Леся Курбаса...

* * *

Курбаса не стало. Не стало «Березоля». Це величезна втрата для української культури, яка загальмувала у своєму поступові.

Але життя продовжується...

На місці театру «Березиль», у тому ж приміщенні, за участю частини березильців, постав Харківський драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка, який очолив учень Курбаса Мар'ян Крушельницький. Гнат Юра простягнув руку допомоги березильцям, запросивши їх до трупи франківців. У 1930-ті роки в театрі імені Франка працюють Наталя Ужвій — курбасівська Маклена, Амвросій Бучма — курбасівський Джиммі Гіггінс, відомі березильці — сподвижник Курбаса сценограф Вадим Меллер, актори Олексій Ватуля, Поліна Нятко, Володимир Скляренко, Лідія Комарецька... Потім Мар'ян Крушельницький стане художнім керівником франківців, а Гнат Юра — головним режисером створеного ним театру.

Та місце Курбаса ніхто не заступив, творчість «Березоля» ніхто з його учнів, які лишилися в Україні, не продовжив. Залякані, вони довгі роки боялись навіть згадувати про нього. Розпався зв'язок часів...

Натомість постать Курбаса міфологізована. Він продовжує жити. Спочатку — у символічних спогадах і жахливих мареннях.

Курбасівський актор Йосип Гіряк, який помер у США на 94-му році життя, писав, що останніми роками його переслідував кошмар, нібито Курбаса і Куліша оголеними витягають з трюму баржі і розстрілюють просто на палубі, прив'язують до ніг тягар і скидають під лід Білого моря...

У 1961 році, у часи хрущовської «відлиги», Лесь Танюк відвідав Соловки. Він відшукав діда-помора, який у роки війни служив там підводником і, розшукуючи затонулі кораблі, натикнувся якось на макабричну картину.

...На дні, заплутавшись у морських водоростях, коливаються старі кістки, людські скелети — стоячи, вони ніби виростили з дна. А на пам'ятному вечорі, присвяченому 100-річчю Курбаса, згадує Лесь

Танюк, цю картину втілив у трагічних рядках Іван Драч — про те, як стоять на дні Білого моря Лесь Курбас і останній гетьман Запорізької Січі Калнишевський, а над ними пропливають пароплави — «Костянтин Станіславський», «Євген Вахтангов», «Сандро Ахметелі»:

Калнишевський: Чую крики великі з України.

Курбас: Невже знову Юру гопакують?

Калнишевський: Ні. На твій ювілей наважилися.

Курбас: Ну що ж, напевне, дуже великий вовк у лісі здох, якщо вже на таке зважилися...

А потім майже три десятиріччя повного забуття імені Курбаса. Радянські можновладці прагнули викреслити його з історії. Не вдалося. Ім'я Курбас не забуте, воно навіки вписано в історію українського театру. Ідеї Курбаса живуть у практиці сьогоденного українського театру.

Портрет Курбаса висить сьогодні в лісі Сандармоху, на дереві, у символічному місці його розстрілу...

За двадцять років по загибелі, у 1957 році, ім'я Курбаса було реабілітовано. Щоправда, своерідно. У радянській Україні, у часи хрущовської «відлиги», секретар КПУ Андрій Скаба виголосив стосовно Курбаса сентенцію: «Ми реабілітуємо людей, а не їхні ідеї».

У тому ж році вийшла антологія «Розстріляне Відродження», де справа Курбаса одержала належну оцінку з боку культуролога Юрія Лавриненка. Тут чи не вперше був обнародований траурний реєстр українських жертв — борців за відродження української культури. Але це сталося у США.

Там же виходять неупереджені спогади про Курбаса Йосипа Гірняка. Гірняк створює у США український театр, в якому ставить п'єси Миколи Куліша, які свого часу викреслювалися з послужного списку Курбаса. Це принциповий крок видатного березильця, який має увійти до історії українського театру.

Тільки на початку 1960-х років минулого століття крига у радянській державі почала поволи скресати. Ім'я Курбаса випливало з громадського небуття. 12 травня 1962 року в Клубі творчої молоді під головуванням Леся Танюка у Жовтневому палаці культури, за великого

скупчення народу вперше було проведено вечір пам'яті Леся Курбаса, де було все названо своїми іменами: Курбас — великий реформатор української сцени, знищення Курбаса — злочин сталінської доби.

Одним з перших на повний голос заговорив про Курбаса видатний український поет Микола Бажан: 1920-ті — перша половина 1930-х років пройшли у театрі, музиці, поезії, малярстві «під знаком Курбаса».

Тільки у 1987 році Юрій Бобошко зробив першу спробу реконструювання вистав майстра, узагальнення і систематизації його творчих ідей. А далі з'явилася низка ґрунтовних театрознавчих досліджень про Курбаса. Імен дослідників не називаю, аби кого не пропустити, ви їх знайдете у тексті книги...

Творчі ідеї Курбаса і надбання «Березоля» стали оживати у практиці українських театрів. Зокрема, у режисерській творчості Сергія Данченка 1970-х років у Львівському академічному драматичному театрі імені Заньковецької і, далі, у Київському академічному драматичному театрі імені Франка.

У 1987 році, до 100-річчя від дня народження Курбаса, у п'ятикімнатному будинку Пилипа Івановича Курбаса у Старому Скалаті відкрито Меморіальний музей — садибу Леся Курбаса, куди звідусіль ідуть люди, з України, Канади, США... Неподалік є Свята Гора, де б'є джерело із цілющою водою...

Іменем Курбаса названа вулиця в Самборі, де він народився. За сто років по народженню Курбаса, 10 квітня 1997 року, на фасаді цього будинку (сучасна адреса: вулиця Курбаса, 1) було встановлено бронзову дошку з барельєфом Леся Курбаса роботи скульптора Емануїла Миська: «В цьому будинку 25 лютого 1887 року народився український радянський актор, народний артист УРСР Олександр Степанович Курбас». Але це буде за сто років...

Іменем Курбаса названа вулиця в Івано-Франківську, проспект у Києві. У Києві між Хрещатиком і Пушкінською, на вулиці Прорізній встановлено пам'ятник Курбасу...

У 1988 році починає давати вистави Львівський театр імені Леся Курбаса, якому згодом надано статус академічного. Театр створено Володимиром Кучинським як пошуковий, у душі курбасівських ек-

спериментів, колектив. Сьогодні він здобув визнання в Україні і за кордоном.

У 1989 році на фасаді Харківського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка встановлюється меморіальна дошка в пам'ять Курбаса. Мала сцена цього театру отримує назву — «Березіль».

У 1991 році Кабінет Міністрів України скасував постанову Кабміну від 17 грудня 1933 року «Про позбавлення Л. С. Курбаса почесного звання Народний артист УРСР».

31 березня 1993 року, об'єднавши могили матері Курбаса Ванди Адольфівни Яновичевої та його дружини Валентини Миколаївни Чистякової і урну із землею із Соловків, де обірвалося життя Курбаса, на харківському кладовищі № 13 відкрито Меморіальний комплекс родини Курбасів. Автор меморіалу скульптор Семен Якубович.

Ім'я Курбаса, справа його життя не забуті. 12 грудня 1994 року Постановою Кабінету Міністрів України, ініціативою Голови Національної спілки театральних діячів Леся Танюка і доктора мистецтвознавства Неллі Корнієнко створено Національний центр театрального мистецтва Леся Курбаса. Тут працює три підрозділи: науково-дослідний, художньо-театральна лабораторія, культурологічний відділ. Напрями діяльності — відпрацювання сучасної моделі діалогу культур, формування інноваційних моделей театральної і художньої освіти, створення системи культурологічних проєктів широкого спектру як механізму реінтеграції національної культури у світовий контекст, аналіз державної культурної політики.

Проживаючи подумки — душевно життя Курбаса, я ось про що думаю. Як це, на перший погляд, не видається дивним з оглядин на драматичні обставини життя Курбаса в мистецтві, на ранню смерть Курбаса, але йому судилося зробити в українському театрі все, що він мав зробити. Він встиг це зробити. І в цьому його подвиг.

У 2010 році мені пощастило здійснити і опублікувати у видавництві «Фоліо» переклад-інтерполяцію «Фауста» Гете, «Гамлета» Шекспіра і «Пер Гюнта» Ібсена. Для мене це було справою життя, яка змінила погляд на самого себе. Та я про інше. У фіналі «Пер Гюнта» інферналь-

на сила звертається до Пера з докором, що він ніколи не був самим собою. Пер, природно, заперечує. Йому здається, що він завжди був самим собою. Нарешті, ставить доленосне для себе питання:

Пер Гюнт: Собою бути — що це означає?

Інфернальна сила: Собою бути — це себе зректися,
Це «я» своє і «я» в собі убити.
Скажу простіше, що собою бути —
Це бути гідним задуму Творця.

Пер Гюнт: Та як пізнати задум той — скажи!

Інфернальна сила: Прочути, здогадатись треба.

Прочути, здогадатись треба. Тобто потрібна колосальна духовна праця, аби тобі відкрився задум Творця, що дав тобі життя, відносно тебе. Тоді людина живе згідно з Господнім задумом. Тоді її поява на світ обов'язкова. Тоді вона потрібна людям. Тоді вона щаслива. У згоді з Господнім задумом, в усвідомленні своєї обов'язковості в українському театральному процесі, у відчутті своєї потрібності українському народові і був щасливий Курбас.

Згадується притча Курбаса про двох каменярів. Коли у них спитали, що кожен з них робить, як ви гадаєте, що вони відповіли? Перший повідомив, що везе тачку з камінням. Другий — що буде Кельнський собор.

Курбас був другим каменярем. Він один за п'ятнадцять років виконав роботу, яку в інших культурних народів здійснюють кілька генерацій митців. Таким було життя Леся Курбаса:

— реформатора українського театру, який вивів його з провінційного закуту у європейський театральний простір,

— одного з найпотужніших митців розстріляного українського Відродження, який зробив український театр обов'язковим учасником європейського театального життя.

Заручник вічності в полоні часу. Чи легка це справа — постійно відчувати, що ти в полоні часу, й при цьому залишатися заручником вічності?..

ЗМІСТ

Неупереджений погляд	3
I. Невідворотність долі	6
II. Увертюра до театру	10
III. Прорив до Європи	17
IV. Акторська стежина	26
V. З позицій вічності	32
VI. «Молодий театр»	36
VII. «Кийдрамте»	54
VIII. «Березіль» агітаційний	59
IX. «Березіль» філософський	71
X. Остання вистава — заповіт	89
XI. З обіймів в облогу	93
XII. Шлях на Голгофу	102
XIII. Бути гідним задуму творця	115

Науково-популярне видання

Серія «Знамениті українці»

КОЛОМІЄЦЬ

Ростислав Григорович

ЛЕСЬ КУРБАС

Головний редактор *О. В. Красовицький*
Відповідальна за випуск *Л. І. Вакуленко*
Художній редактор *О. А. Гугалова-Мешикова*
Технічний редактор *Г. С. Таран*
Коректор *Р. Є. Панченко*

Формат 70×108^{1/32}.

Умов. друк. арк. 5,60. Облік.-вид. арк. 6,21.

Тираж 2000 прим. Замовлення №

ТОВ «Видавництво Фоліо»
вул. Римарська, 21А, м. Харків, 61057
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 5244 від 09.11.2016

Сайт видавництва:

www.folio.com.ua

Електронна адреса:

market@folio.com.ua

Надруковано з готових позитивів
у ТОВ «Видавництво Фоліо»
вул. Римарська, 21А, м. Харків, 61057
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 5244 від 09.11.2016

Для нотаток

Для нотаток

Для нотаток

Для нотаток

Для нотаток

Для нотаток