

*Тетяна Бойко*

науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса

### **ВІД «СОЦІАЛЬНОЇ МАСКИ» ДО ПСИХОЛОГІЧНОГО ГРОТЕСКУ: ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА ЙОСИПА ГІРНЯКА (1922—1933)**

Леся Курбас своєю багатовекторною мистецькою практикою пропагував сучасні, актуальні підходи у роботі актора над образом, в осягненні сценічного простору. Однією з таких новацій був театр «соціальної маски», що виник внаслідок історичних і політичних колізій першої чверті ХХ століття як перехідний етап у розвитку формотворчих моделей художньої культури.

Вперше теоретизував щодо цього поняття та сформулював його основоположні принципи мистецтвознавець Борис Алперс, який досліджував творчість Всеволода Мейерхольда та його акторів. Одним із репрезентантів «соціальної маски» серед акторської когорти, безперечно, був Ігор Ільїнський. У 20-х роках ХХ століття театр «соціальної маски» як актуальний формат театрального видовища був поширений на теренах радянського мистецького простору.

Отже, естетика пореволюційного театру вимагала від актора створення на сцені того соціального ти-

пу, до якого в основному належали реципієнти театрального видовища. Перед актором ставилося завдання, незалежно від драматургії, класичної або сучасної, «накласти» соціальну маску на певний образ. Нині ми б назвали це «осучасненням», але тоді це було не буквально осучаснення, бо типажі соціальних масок навмисне обиралися злободенні й популярні. Для актора застосування принципу «соціальної маски» полягало не лише в роботі безпосередньо над образом, а й в органічному існуванні у сценічному просторі. Адаже сценографічне рішення вистав здебільшого було побудовано у конструктивістському ключі, що вимагало від актора володіння додатковими, виключно складними фізичними навичками. Таким чином, практичне втілення прийому «соціальної маски» сприяло всебічному розвитку актора, формувало засади нових виконавських естетик.

Прийом «соціальної маски» у 1920-ті роки широко застосовувався як у російському, так і в українському театрі. У даній статті пропонується локальне висвітлення цього процесу на прикладі виконавської практики Йосипа Гірняка, одного з репрезентативних акторів системи образного перетворення Л. Курбаса.

Першою значною виконавською роботою актора в МОБ була роль Джиммі у Курбасовій виставі «Джиммі Гітінс» за однойменним романом Ептона Сінклера (прем'єра 20 листопада 1923 року).

З твором Е. Сінклера стався саме той випадок, коли образ головного героя цілком відповідав узагальненим уявленням про робітника; характерні риси цього героя збігалися з уже сформованим у свідомості глядача стереотипом «маленької людини», а на поверхню випливали ті проблеми, ситуації й

супільні катаклізми, що були актуальні для сучасного соціуму. От чому образ Джиммі, зокрема, створений Й. Гірняком, був настільки популярним і викликав щире співчуття й захоплення.

«Соціальна маска» Джиммі-Гірняка відрізнялася винятковою зовнішньою рухливістю і живим внутрішнім наповненням. Вона не була застиглою чи клішованою. Це скоріше була не так маска, як створення знайомого соціального типа, думки й почуття якого були наповнені одним, хоча й примітивним, але заповітним бажанням — встановленням восьмигодинного робочого дня. В образі Джиммі висока нота соціального трагізму та проблема класової нерівності була загострена до крайньої межі. Емоційний вплив на глядача від гри Й. Гірняка був подібний до впливу образів «маленької людини» Чарлі Чапліна та Бастера Кітона, чії трагікомічні «соціальні маски» і ексцентричне лицедійство примушували світ водночас плакати й сміятися.

Суто комедійний аспект прийому «соціальної маски» був відтворений Й. Гірняком в образі Голохвостого у виставі Василя Василька «За двома зайцями» (прем'єра 25 лютого 1925 року). Тут Голохвостий виступав пореволюційним дрібним шахраєм, який маскується під лектора марксистської політграмоти. У такому ж ключі було презентовано і решту персонажів вистави. «Соціальна маска» Голохвостого вражала відвертою розкутістю показу зі сцени «кримінального елемента». Соціальний пройдисвіт перетворювався на головного героя вистави.

Експеримент з класикою виявився вкрай радикальним. Глядач заливався сміхом, відпочивав, насолоджувався спокійним спогляданням. Але, на думку критиків і самого Й. Гірняка, роль не вдалася. Го-

ловною причиною невдачі актора було те, що ця «соціальна маска» виглядала надто прямолінійною, комічною — і все.

Отже, відсутність глибокого соціального підтексту не дає працювати прийомові «соціальної маски», бо ілюстрація тільки зовнішніх соціальних прикмет позбавляє образ ідейного змісту.

На відміну від образу Голохвостого, наступна акторська праця актора над образом Миколи II характеризується потужними гостро соціальним рисами. Одне з перших втілень образу царя на українській сцені відбулося у виставі «Напередодні» (прем'єра 24 січня 1925 року), що була присвячена 20-літтю буржуазної демократичної революції 1905 року в Росії (через два роки виставу поновлено під назвою «Пролог» та присвячено десятиріччю Жовтня).

Вистава висвітлювала ще недавні події революції, закарбовані у пам'яті людей, і моменти життя терориста Івана Каляєва. Тема терору, самодержавства, поневір'яння багатьох верств населення, різних суспільних катаклізмів звучала експресивно. Тут було відтворено модель «романтичного революціонера» (за Неллі Корнієнко), уявлення про якого тоді ще могло реально існувати.

Роль царя була епізодичною, впродовж усієї вистави Й. Гірняк тільки тричі з'являвся на сцені. Застосовані актором у роботі над образом Миколи II засоби художньої виразності були настільки концентровані й характерно точні, що робили образ одним із ключових. Для відтворення зовнішнього образу Й. Гірняк аналізував портретне зображення Миколи II роботи Іллі Рєпіна. Він намагався шукати виразного жесту, тембру й інтонації за першоджерельними спогадами сучасників.

Очевидно, постать царя на сцені виглядала абсолютно реальною, у цьому переконує точна портретна схожість, яку відтворив актор. Але те, що актор і режисер мали на меті в образі Миколи II уособити всю безперспективність та приреченість монархічного устрою загалом, також є безперечним фактом, бо концепція вистави полягала у метафоричному відтворенні дійсності, гіперболізації образної, вербальної та дієвої частини драматургічного матеріалу. Виконавський інструментарій (жести, хода, погляд, манера говорити та ін.), який застосував Й. Гірняк у роботі над роллю, працював саме на це.

Роль Миколи II у виконанні Й. Гірняка є одним з яскравих зразків театру «соціальної маски», для якого характерні були і портретне копіювання, і тогочасне актуальне висвітлення соціального значення персонажу. Образ було змальовано трагічними, гротескними й шаржованими фарбами водночас. Нищість та безпомічність останнього монарха засвідчувала наростаючу слабкість імператорської влади, тим самим укріплюючи, актуалізуючи революційні події. Створення образу Миколи II саме в такому ракурсі підкреслювало концептуальне спрямування вистави Л. Курбаса.

Окреме місце у низці зіграних Й. Гірняком ролей гостро соціального характеру посідає образ Мيني створений у Курбасовій виставі «Мина Мазайло» за однойменною п'єсою Миколи Куліша (прем'єра 18 квітня 1929 року).

Сценічне трактування п'єси Л. Курбасом сфокусовано на образі головного героя Мيني, через постать якого режисер наголошував на актуальній тоді проблемі українізації. Ексцентричні прийоми, гостре комічне перебільшення, фантастичний рівень

внутрішнього перетворення, притаманні акторській природі Й. Гірняка, якнайкраще відповідали створюваному актором образу Мيني Мазайла.

Власне, прийом «соціальної маски», який тонко проявився у виконавській творчості Й. Гірняка, у «Мині Мазайлі» був особливо гострим, трагічним і болісним. Змістовне наповнення цієї «маски» набиало актуальних й одночасно небезпечних масштабів. Основні риси «сучасності» головного героя були схарактеризовані в його реакціях на події в суспільстві, вчинках стосовно членів власної родини, в безглузких думках та утопічних мріях. Саме тоді, наприкінці 1920-х років, коли примітивні квазінаціональні ідеї вкорінювалися у свідомості українців, формувалося соціально загрозливе відчуття національної меншовартості. Соціально активний Мина не був поодиноким прикладом українофоба — він уособлював певну кількість собі подібних, небезпечних і нещасних. Отже, «соціальна маска» Мيني-Гірняка перетворювалася на дзеркало сучасності, в якому кожен глядач міг побачити власні проблеми й недоліки.

Експресивно загострені риси міщанського світосприйняття з виразними ознаками небезпечної споживацької дієвості робили образ Мيني у виконанні Й. Гірняка уособленням загалу. Таке тлумачення процесу руйнації української тожсамості могло спонукати глядачів до глибоких роздумів щодо оцінки поточного моменту.

На сцені діяв уже не окремий індивід, а узагальнений тип — символ тогочасних соціально-політичних перетворень. Такий ступінь гіперболізації образу був для акторського мистецтва України 1920—1930-х років інноваційним. Його художня вартість — у радикальному оновленні виконавських технологій.

Окрім прийому «соціальної маски», в роботі над образом Мيني Й. Гірняк застосував прийом психологічного гротеску, що поодинокі використовувався й українськими акторами, але був більш поширеним у виконавській практиці радянського театру. Зокрема, творчість Михаїла Чехова позначена пошуками саме в царині гротескної виразності. «У радянському театрі 1920—30 рр. засобами мистецтва психологічного гротеску було створено цілу галерею образів великої соціально-художньої сили: москвінські Хлинов і Ноздрьов, схожі на дивакуватих міфічних істот з людськими головами та козлиними копитами; вражаючі гротескним трагізмом образи бідного Еріка і Муромського у того ж Михаїла Чехова; такі реальні у своїй зовнішній неправдоподібності хмельовські Каренін і князь К. у „Дядюшкіному сні“ Достоевського; мольєрівський комедійний Оргон у „Тартюфі“, який так несподівано нагадав у Топоркова трагічний образ Дон Кіхота, осміяного за духовний максималізм і віру в людину» [1, 479].

Отже, гротеск як вид художньої образності (фр. — *grotesque*, буквально — химерний, комічний) комічно або трагічно узагальнює та загострює життєві стосунки засобом химерного й контрастного співвідношення реального й фантастичного, правдоподібності й карикатури, гіперболи й алогізму. Гротеск сприймається як свідоме викривлення відомої або визнаної усталеної форми. Стосовно театру гротеск зберігає свою основну функцію викривлення, одночасно для нього характерне тонке почуття конкретики і реалістичної деталі. У межах цієї естетики конкретне бачення та інтелектуальна абстракція завжди існують разом. Також має місце наділення людського образу тваринними рисами і, навпаки, — антропо-

морфізація образу тварини. Залежно від використаних виконавцем засобів виразності гротеск може бути психологічним і пластичним, тобто таким, що відтворює внутрішній світ або зовнішній малюнок образу.

Використовуючи саме цей прийом, Вс. Мейерхольд «... будував режисерський малюнок ролі Аркашки Счастлівцева у своїй епатажній виставі 1924 року „Ліс“ — з феєрверком пантомімічних ігрових епізодів і ексцентричних імпровізацій, блискуче розіграних молодим І. Ільїнським. Але, звичайно, і Мейерхольд, і Ільїнський робили це з іншою метою і з іншим задумом, залишаючись у межах суто пластичного гротеску без усілякого психологічного ускладнення образу, як це і належало робити у виставах відверто агітаційного напрямку» [1, 475].

Натомість глибоко філософські сцени з вистави Л. Курбаса, в яких відбувалися головні перетворення «хворої» свідомості Мيني, стали вже хрестоматійними. Одна з них, де Мина-Гірняк репетирує перед дзеркалами низку сюжетів, що побудовані у формі діалогу з уявними посадовцями (тут він уже Мазенін), вважається репрезентативним прикладом застосування актором прийомів психологічного гротеску.

Те, яким чином Й. Гірняк миттєво перевтілювався з одного персонажа на іншого, а також вражаюче розмаїття цих перевтілень були зразком феноменальної майстерності для акторської творчості у 1920-х роках. Калейдоскопічна зміна внутрішніх станів, інтонаційних та жестуальних рухів, гнучкість психологічного й візуального малюнків у поєднанні з перебільшеною, загостреною комедійною основою образу в результаті акторської роботи

створювали парад «живих портретів», в яких кожен глядач міг углядіти якщо не власне Я, то, принаймні, свою фізіономію. Висміювання видимих соціальних пороків (кар'єризму, відсутність громадянської позиції, примітивність поглядів тощо) за допомогою прийомів карикатури й шаржу в даному випадку супроводжувалося викриттям глибинної потворності внутрішньої природи Мيني Мазайла.

Застосований Й. Гірняком прийом психологічного гротеску набрав чітких характерних ознак. Зокрема, у грі актора відбувалося поєднання пластичних засобів виразності з внутрішніми мотиваціями, коли елементи блазнювання, відвертого лицедійства співіснували з глибоким психологізмом. Це водночас справляло враження легкої, невимушеної гри та окреслювало межі художнього перетворення.

Так у відвертому лицедійстві Й. Гірняка відбивалася психологічна картина внутрішнього життя героя, його характерні національні й ментальні риси.

Трансформація виконавської стилістики Й. Гірняка відбувалася суголосно режисерським пошукам Л. Курбаса. Він чи не найтонше серед інших акторів «Березоля» відчував і розумів усі формотворчі новації режисера, завжди існував у належному «ритмі й плані» його задуму. Частково прийом психологічного гротеску Й. Гірняк застосовував ще у виставах періоду МОБу — «Напередодні» (Микола II), «Король бавиться» (Трібуле) тощо.

1926 року, вже у Харкові, образ Мюскара, створений Гірняком у виставі Л. Курбаса «Золоте черво» (за п'єсою Фернана Кроммелінка), був виконаний у гротескному ключі.

Зі спогадів актора П. Масохи відомо, що режисер мав на меті створити узагальнюючий образ звірин-

ця, тобто більшість персонажів «Золотого черева», зберігаючи людські зовнішність, риси характеру й вади, зовнішньо мали скидатися на тварин. В основі такого образного перетворення лежав один із принципів естетики гротеску. Серед «людей-звірів» були вовк, мавпа, лисиця, віслук та інші.

Загальновідомо, що ця вистава успіху не мала, прийом ототожнення людей з тваринами викликав у глядача лише розгубленість. На думку П. Масохи: «Курбас тут суперечив сам собі. Стверджуючи, що перетворення має викликати в глядача певні образні асоціації, потрібні у сприйманні ним театрального видовища, але тут Курбас стає на шлях реального зображення цих асоціацій... Тим самим він обкрадав сам процес сприймання художнього твору» [2, 132].

Відповідно до інформації, котру містять тогочасні критичні джерела, стає очевидним факт, що створений Й. Гірняком персонаж слуги Мюскара виступав як «реальна» людина. Звісно, це була «умовна реальність», бо в даному випадку справжні людські риси Мюскара завдяки гіперболічному їх відтворенню та укрупненню перетворювалися на гротескні. Прийом психологічного гротеску в створенні цього образу був органічним як для фарсової природи драматургії Ф. Кроммелінка, так і для естетики «експресивного реалізму», підвалини якої у цій виставі закладав Л. Курбас. Створений Й. Гірняком образ потенційно міг викликати в уяві глядачів низку власних асоціацій, у той час як запропонований режисером прийом із зображенням «людей-тварин» наочно ілюстрував ці асоціації.

Акторська органіка Й. Гірняка у Курбасовій виставі виникала внаслідок володіння виконавцем тонкощами переходу від глибокого психологізму до

химерної карикатури. Тобто актор утілював метод «перетворення» відповідно до режисерських настанов, що позначали перехідні етапи як формотворчої, так і виконавської естетики «Березоля». У роботі над роллю Мюскара Й. Гірняк «ступив на шлях еволюції методу перетворення до реалістичної образності» [2, 133], у той же час залишаючись відкритим до будь-яких стилістичних і жанрових виконавських конфігурацій<sup>1</sup>. Адже саме відкритість акторської харизми допомогла Й. Гірняку вільно існувати в незбалансованій системі координат «Золотого черева», в якій, за свідченням Юрія Смолича, були використані окремі елементи психологічного театру.

Звернімося до психологізму акторської гри Й. Гірняка, на який вказували і Юрій Шерех, і Йона Шевченко, або до реалізму (за І. Туркельтаубом). Як уже зазначалося, це не було реалістичне виконання у чистому вигляді, бо воно суперечило б засадним принципам системи образного перетворення, яка була ключовою у Курбасовому трактуванні «Золотого черева». Тому психологічна глибина образу Мюскара, котра окреслювала межі реалістичного виконання, була тільки базисом, на який нашаровувалася надбудова з усіляких візуально-пластичних трюків і пародійно-карикатурних прийомів, що вповні забарвлювали образ гротесковими фарбами.

Присутній у «Золотому череві» умовний реалізм, за спогадами Й. Гірняка, не мав нічого спільного з психологізмом системи переживання. Тут ми розуміємо, що система перетворення як виконавський метод однією зі складових акторської гри передба-

<sup>1</sup> Це засвідчить праця актора в стилістично різних виставах «Мікадо», «Король бавиться», «Алло...» та ін.

чає наявність психологічної домінанти, котра мусить органічно поєднуватись із зображальною стороною образу. У своїй постановці Л. Курбас закладав саме принципи перетворення, і тому вони, ще не звичні глядачеві, не розшифровані ним, не «прочиталися» сучасниками відразу.

Найрепрезентативнішим прикладом застосування Й. Гірняком прийому психологічного гротеску вважається образ маклера Зброжека у виставі «Маклена Граса». Цю п'єсу М. Куліша Л. Курбас поставив 1933 року, коли виконавська естетика Й. Гірняка вже була сформована, коли він уже був універсальним актором — «розумним арлекіном».

Зброжек-Гірняк мав вигляд звичайного клерка: класичного зразка темно-сірий костюм, біла накрохмалена сорочка, «котелок» і тростина. Він був неймовірно елегантний, рухливий і легкий. Разом із цим вражає химерний. Передчуття трагічного ні на хвилину не полишало маклера. Цей внутрішній стан яскраво передавала міміка актора, яка впродовж усієї вистави була надміру емоційна й виразна. Виконавська ексцентричність Й. Гірняка нагадувала в цій ролі сумне лицедійство героїв Ч. Чапліна. Слід зазначити, що подібність вибухово чуттєвого і глибоко трагічного образу, створеного українським актором, до чаплінівських не випадкова — вона була закладена в образ Зброжека автором п'єси.

У створенні образу Зброжека Й. Гірняком був здійснений увесь комплекс прийомів Курбасової системи образного перетворення. Перш за все, це віртуозне поєднання внутрішнього (підсвідомо-чуттєвого) й зовнішнього (раціонально-дієвого) начал гри. Тобто актор не вкорінювався в образ, не зображав свого героя, а «лице-діяв», перетворював дійову особу

---

на суб'єкт конкретної художньої естетики. Технічно цей процес дуже складний, бо вимагає водночас раціонального, інтелектуального осмислення і блискучого володіння тілом, пластикою, всім арсеналом психофізичних можливостей людини. Саме такий синтез навичок був притаманний виконавському мистецтву Й. Гірняка. Завдяки цьому синтезові й народжувалася його естетика психологічного гротеску.

### Література

1. Алперс Б. Театральные очерки: В 2-х тт. Театральные премьеры и дискуссии. — М., 1977. — Т. 2.
2. Масоха П. «О, якби можна було в ті часи „Березолеві“ стати на шлях суто експериментального театру...» // Сучасність. — 2002. — №3.

*Віктор Собіянський*

вчений секретар НЦТМ ім. Леся Курбаса

### **ТЕАТРАЛЬНА КРИТИКА І МИСТЕЦЬКІ РЕАЛІЇ «БЕРЕЗОЛЯ» (НА МАТЕРІАЛІ ПУБЛІКАЦІЙ ХАЇМА ТОКАРЯ)**

Токар Хаїм Калманович (15.03.1889, м. Біла Церква Васильківського повіту Київської губернії — 26.08.1965, м. Київ) — український театральний критик, журналіст. У 1905—1919 роках — член єврейських політичних партій Бунд та Комфарбандес. За непідтвердженими даними [1], у 1906 та 1908 роках був ненадовго репресований. З 1906 року — у РАБОТПРОСі. Друкується з 1918 року (за непідтвердженими даними [2], з 1911 по 1922 рік — редактор «Вестника Губисполкома»). З 1921 року — секретар редколегії газети «Пролетарская правда». У 1922—1925 роках — кореспондент газети «Правда» в Україні. 1923 року — депутат Київради. У 1927—1930 роках — головний редактор газети «Вечерний Киев», у 1936—1940 роках — член редколегії журналу «Театр» (Київ), у 1940—1941 роках — головний редактор Укрнацменшвидаву (Укрнацмениздата, видавництва українських національних меншин). У 1941—1944 роках — у радіокомітеті КазРСР. Після 1945 року, за непідтвердженими даними [3, 153—154], — редактор журналу

«Театральна декада». З 1947 року — дійсний член Українського театального товариства [4]. Крім того, друкувався в періодичних виданнях: «Театральная неделя» (1925), «Театр, музыка, кино» (1926), «Театральный альманах. Сезон 1926—1927» (1927), «Робітнича газета „Пролетар“» (1930), «Декада» (1930), «Заря Востока» (1931), «Театр и драматургия» (1933), «Сталинское племя» (1938—1939), «Комсомолец України» (1938—1940), «Советская Украина» (1938—1940), «Комуніст» (1939), «Комунар» (1940), «Вісті» (1940), «Молодь України» (1944—1949, за не підтвердженими даними [5, 68]), «Київська правда» (1948), «Львівська правда» (1948), «Надніпрянська правда» (1948), «Сталинское племя» (1948), «Советское искусство». Співпрацював з єврейськомовними газетами «Пролетаріше фон» і «Дер штерн», з 1948 року — спецкореспондент газети «Ейнікайт». Автор численних рецензій на вистави та публікацій про творчість Леся Курбаса, Соломона Міхоелса, Шолом-Алейхема, Амвросія Бучми, Гната Юри, Івана Москвіна, Юрія Шумського, Наталії Ужвій, Марії Литвиненко-Вольгемут, Івана Паторжинського та інших митців.

Український журналіст, театральний рецензент, загадковий персонаж 1920—1930-х років минулого століття, Хаїм Токар у своїх анкетах зазначав, що друкується з 1918 року [1]. Ця ж дата перекочувала й в усі енциклопедичні довідники, де згадується Х. Токар<sup>1</sup>. Однак мені не вдалося встановити, в яко-

<sup>1</sup> Токар Хаїм Калманович // Мистецтво України. — К., 1997. — С. 586; Токар Хаїм Калманович // Митці України. — К., 1992. — С. 580; Токар Хаїм Калманович // Российская еврейская энциклопедия. — М., 2000. — Т. 3. — С. 153—154.

му з видань працював критик до серпня 1921 року, коли у Києві починає виходити «Пролетарская правда». У цій газеті Х. Токар працює секретарем редколегії. Саме тут критик починає писати про Леся Курбаса і його театр<sup>2</sup>. Інтонацією своїх перших публікацій Х. Токар висловив захоплення і заявив про підтримку режисерської практики Л. Курбаса. Практично завжди Х. Токар вживатиме, безперечно, цілком заслужене означення «один з кращих театрів Києва», згодом лише узагальнивши — «кращий український театр»: «Одна светлая точка на сером фоне этого сезона, — напише рецензент, підсумовуючи театральний сезон 1922/23 років, — работа студии Леся Курбаса» [6]. «Эта студия заслуживает своего наименования. „Березиль“ — весна. Студия эта — вешний цветок пролетарского искусства» [7]. «Оазис подлинного театра» [8]. На думку критика, «Березиль» посідає «совершенно особенное место в нашей художественной жизни» і відіграє роль «освежительного источника на фоне киевской театральной пустыни» [9].

Отже, «Березиль» одразу стає для Х. Токаря взірцем. Так, найпоказовіші згадки критика про театр Л. Курбаса, висловлені ним між іншим, лише для уточнення, як зрозумілий всім факт: «Театра у нас (не считая, конечно, студии „Березиль“ Курбаса) нет» [10]; «Весьма трудно в нашем городе найти проявление подлинного искусства, не говоря уже об искусстве, нужном рабочему классу. (Мы, конечно, не говорим о художественном объединении „Березиль“. Его заслуги огромны, и мы с нетерпением ждём

<sup>2</sup> На мистецькі теми в газеті дописують ще кілька журналістів, однак виділяється з них лише А. Верхотурський.

начала его постоянной работы.)» [11]. Звертає на себе увагу категоричність критика і відчайдушне прагнення «увіпхнути» театр у якісь наперед визначені рамки (що в результаті проявляється у застосуванні шаблонів). Мабуть, таке бажання народжується у критика від цілком виправданої мети змалювати театральний контекст «Березоля». «Кращими революційними театрами» він вважає «Березиль», Театр ім. Мейерхольда (ТІМ) і Московський державний єврейський театр (ГОСЕТ). Саме таким чином цю тріаду Х. Токар називає не раз. Хоч такі порівняння не завжди коректні щодо «Березоля». (Варто процитувати кілька слів Х. Токаря про Всеволода Мейерхольда — «великого режиссёра и революционера театра» [12]; «режиссёра бунтаря, вечно ищущего, никогда не останавливающегося на полпути в своей творческой работе [...] борца с театральной рутинной» [13].)

Однак, мабуть, найбільшою похвалою театру «Березиль» в устах критика має звучати порівняння з ГОСЕТом, адже Х. Токар був патріотом і обоював національний театр, зокрема, високо цінував роботу свого друга Соломона Міхоелса. Журналіст проводить паралелі між єврейським та українським театром: «Есть что-то общее между национальными театрами, выросшими за время революции: еврейским и украинским. Оба эти театра, как и вся культура этих наций, находились в подневольном состоянии. Убогий жалкий примитив, знаменитые спектакли со „співами та танцями“ — вот „сфера деятельности“, в которой варились эти театры» [14].

Проти «горілчано-гопачного» театру Х. Токар протестує неодноразово, записуючи і «Березиль» до його противників. «Отрадно, — пише критик про виставу Л. Курбаса „Газ“, — что на украинской сцене,

где царит до сих пор „Ой не ходи, Грицю“, показано такое высокое театральное мастерство, ибо это торжество индустриализации над деревенской романтикой» [15]. За деякий час він знову повторює, що «Газ» — «це був міцний удар по сільській романтиці на українській сцені» [16]. А 1933 року, з ультраобережністю підводячи певні підсумки і, мабуть, востаннє спромігшись оприлюднити статтю про «Березиль», критик нагадує: «Первые шаги театра начались в Киеве, в этом городе с [...] сильным театром бытовщины и этнографии, театром украинским, вернее сказать, малороссийским» [17, 59]. Тож визначення «детище украинской революции» (як Х. Токар назвав свою статтю у журналі «Театр, музыка, кино» [18, 195]) щодо «Березоля» критик, схоже, вживає щиро і влучно.

Якщо ж говорити взагалі про театральні погляди Х. Токаря, то треба відзначити його «нездорову» ненависть до поганих п'єс («Как хорошо было бы, если бы этот хлам был за семью замками! [...], Репертуарная макулатура» [19]), яка часом породжувала дещо літературоцентристський погляд на театр: журналіст неодноразово пояснює «кволу» театральну ситуацію драматургічною кризою [20]. Також у статтях критика часто можна зустріти заклики проти «отсебятины самого гнусного пошиба» [21].

Однією з найважливіших людських чеснот Х. Токар вважав професіоналізм — люди мають достойно, вміло та повністю віддаватися своїй справі. Відповідно до цієї настанови найбільшим ворогом театру є халтура, якій критик присвятив кілька статей<sup>3</sup>. Під

<sup>3</sup> Токар Х. Кое-что о халтуре // Пролетарская правда. — 1922. — 19 апреля; Пролетарская правда. — 1922. — 1 июня; Пролетарская правда. — 1923. — 30 мая.

поняттям «халтура» він розумів будь-яку недоробленість (перш за все — драматургічну), вульгарність і ненависний йому театр зі «співами та танцями». Звичайно, «Березиль» ніколи не належав до театру такого типу, тому для Х. Токаря творчість Л. Курбаса є завжди позитивним прикладом: «У нас так пышно процветает халтура, что не помешало бы на сцене оперного театра показать украинский спектакль „Газ“» [22].

Принципова позиція Х. Токаря щодо театру — вимога осучаснення драматургії, надання їй відтінку злободенності. Критик відверто пояснює свою симпатію до «Березоля»: тут «есть руководящая идея, есть желание понимать и, поскольку возможно, воплощать на сцене веяния нашего времени» [23]. Ще одна заповідь «справжнього» театру — синтетичність: «... сценічна метода, коли рухи, ритми, слово, музична фраза, світло — гармонічна суцільність — це та єдина театральна форма, яка може втілити на сцені велич нашої доби» [24]; «там, де всі елементи вистави (музика, жест, слово, світло, декорація), підкоряються [...] загальному початку» [20].

Однак, звісно, найточніше журналіст висловлювався про Л. Курбаса у своїх рецензіях на вистави «Березоля». У сучасному українському театрознавстві найчастіше цитуються дві з них: про «Газ» Георга Кайзера та «Джиммі Гітінса» Ептона Сінклера. Що досить показово, адже саме ці дві вистави «Березоля» критик усе життя вважав кращими зразками сучасного театру.

Якщо говорити про «Газ», то спочатку варто слідом за Неллі Корнієнко подивуватися, що Х. Токар чомусь вважав ідею п'єси Г. Кайзера «реакционно-утопической» [25, 134] і не надто симпатизував як

ідеї загалом, так і самій драмі. Натомість Курбасову виставу він вважав «прямою протиположністю» «Газу» Г. Кайзера. У цьому, на думку Н. Корнієнко, критик помилявся суттєво, адже «йшлося не про випрямлення Курбасом Кайзера, а про перенесення його в інше середовище, в іншу добу, в іншу віру» [26, 190—191].

Ближчою до погляду Х. Токаря є позиція Ганни Веселовської, яка вважає, що дійсно «ідея і сюжет Кайзера були для Л. Курбаса тільки стрижнем для цього видовища великого напруження. Тогочасна критика, — продовжує дослідниця, маючи на увазі, перш за все, саме Х. Токаря, — відразу відзначила ґрунтовне перетлумачення п'єси. Курбасівська інтерпретація п'єси намічала певні ідеологічні акценти та змістовні зсуви. У ній був помітний розрив з мрійництвом, містицизмом, зі споглядальним ставленням до життя, притаманний драматургам-експресіоністам, оскільки основну увагу Курбас приділив створенню масових сцен. Творчо переосмисливши зміст Кайзерової драми, Курбас змінив її загальний тон на більш оптимістичний» [27, 129].

Або, цитуючи самого критика, «вместо отчаяния и одиночества сына миллиардера по Кайзеру, у Курбаса торжествует идея нового строителя человеческой жизни. Нового человека, которого так тщетно ищет сын миллиардера» [15]. Чи не найбільше у виставі Х. Токаря захоплює ритм — колективний рух, швидкий темп, «изумительно-чеканные движения», ритм машин... Недарма рецензент вважав, що «наивысший сценический эффект достигнут студией и режиссёром в 4-м акте, когда увлекаемая инженером пролетарская масса рвётся к своему детищу — заводу, чтобы вдохнуть в него жизнь» [15]. Але

найцінніший для нас висновок, до якого наприкінці статті приходять Х. Токар, звучить так: «Характерно, что Курбас, строя спектакль на массовом движении, не убил актера, и это, по-нашему, синтез, на котором должен быть построен будущий пролетарский театр» [15].

Як ми знаємо, більшість публікацій початку століття виходили без спеціальної авторської назви — заголовком слугував театр і п'єса, яка виставлялася. Так само було і зі статтею Х. Токаря, присвяченою «Джиммі Гітінсу». Однак у надзаголовку стояв напис: «Открытие украинского театра». Звичайно, йшлося про «відкриття сезону україномовного театру „Березиль“», але і до сьогодні у тій назві лишилася певна метафоричність, бо Х. Токар справді вважав виставу «Джиммі Гітінс» «відкриттям українського театру», адже перед глядачами постало «прекрасное, глубоко театральное, пронизанное огромным политическим смыслом зрелище. [...] Вот уж поистине спектакль, в котором трудно выделить отдельных исполнителей. Все они на большой высоте [...]. В этом спектакле ансамбль и индивидуальная игра актера сливаются и друг друга дополняют [...]. Бучма-Джимми доводит исполнение до классического образа» [8].

Х. Токар чи не єдиний з рецензентів, який виділив у виставі четверту дію, назвавши її «ляльковою»: «Кукольная сцена в четвертом акте — Сестра милосердия, Капиталист и Офицер в одном из углов сцены, визит английского короля и американского президента в лазарет к жертвам своих классовых вождельней — яркие, незабываемые карикатуры» [8]. Тонка алюзія щодо вертепу (зокрема, однойменної вистави Л. Курбаса) відчувається одразу...

Мабуть, багатьом здасться дивним, що до списку «улюблених» вистав Х. Токаря не потрапив «Народний Малахій». Схоже, виставу критик просто не зрозумів. Адже до кінця 1920-х років журналіст усіляко сприяє і режисеру, і його театрові: Х. Токар любіє інтереси «Березоля»; сприяє переїзду театру до Харкова; друкує статті Л. Курбаса у газетах, які редагує; під час київських гастролей «Березоля» створює йому широкий розголос в «Вечернем Киеве»; оприлюднює на захист Л. Курбаса на диспуті 1929 року величезну статтю «Лобовой удар», написану з непригамною йому надмірною емоційністю: «Требовать от „Березиля“, чтобы он был доступным для пока ещё культурно отстающих слоёв, неразумно. [...] Тысячу раз был прав тов. Курбас, когда он сказал: „В театр нужно приносить мозги“. [...] Упрощенцам от театра здесь места быть не может» [28]. Це була одна з тих «героїчних помилок», за які Х. Токарю згодом доведеться розплачуватися. Він спробує виправдати «Народного Малахія»: «Я принадлежу к тем, кто считает, что „Малахий“ не выдумка Кулиша. „Голубые мечтатели“ — если хотите, это взбесившийся мелкий буржуа. [...] Я думаю, что и шовинистам не пришёлся по вкусу „кум“ и вся та мещанская челядь, что так талантливо выведены Кулишем и так иронически показаны Курбасом» [28].

Через рік у провідному республіканському виданні «Робітничая газета „Пролетар“» Х. Токар із захопленням пише про «Диктатуру» у «Березолі». Причому дозволяє собі відкрито виступати проти п'єси Івана Микитенка і... реалізму: «„Диктатура“ — нова віха для „Березоля“. У той же час дзвінкий ляпас „психологічному реалізмові“, що розперезався на сцені» [16]. Однак вирішальною для подальшої долі

Х. Токаря стала, по суті, позитивна ювілейна стаття про «Березиль» у журналі «Театр и драматургия». На перший погляд, текст видається обережним та стриманим. Тут є критика вистав за Миколою Кулішем, але вона цілковито спрямована проти «хвильовізму», а не проти Л. Курбаса. Критик всіляко підтримує останній — «постдиктатурський» — етап «Березоля»: «Кадри», «Невідомий солдат», «Плацдарм». Проте є в статті і вміло прихована правда. Мова не лише про фрази на кшталт «Л. С. Курбас — епоха в українському театре» [17, 61], а перш за все про фінал, де Х. Токар не втримується, аби не сказати, що художня майстерність театру виросла «в боротьбі проти бытовщини, натуралізму, вульгаризаторства и *упрощенства* (курсив мій. — В. С.)» [17, 61].

На сторінках того ж часопису «Театр и драматургия» 1934 року з'явиться сумнозвісна стаття Дмитра Грудина «Против „курбасовщини“ в театре», де автор, зокрема, зазначив: «Ніяк обійти мовчанкою помилок в оцінці Курбаса [...] теоретиків-театрознавців, зокрема К. Кравченка і Х. Токаря (обидва члени партії). Некритичне захоплення Кравченка Курбасом, надмірне вихваляння досягнень Курбаса та замазування його шкідливих досягнень Токарем, безсумнівно, принесли немало шкоди марксистському театрознавству в боротьбі з курбасівщиною» [29, 779]. Д. Грудина зараховує Х. Токаря разом із Йоною Шевченком та І. Туркельтаубом до когорти «виключно дружньої апологетичної [...] критики» [29, 779]. По суті, це була перша хвиля цькування Х. Токаря. Повторний наступ (і знову всесоюзного масштабу) на критика відбувся 1949 року. Значний радянський письменник, на той час секретар Спілки письменників України Любомир Дмитерко,

оприлюднив статтю «Стан і завдання театральної і літературної критики на Україні» — спочатку в «Известиях» [5, 68], потім в альманасі «Дружба народів» (№2 за 1949 рік) і збірці «За радянський патріотизм в літературі і критиці». «До групи прихвостнів космополітів з УТТ, — твердить Л. Дмитерко, — входить і Х. Токар. Він належить якраз до тієї категорії критиків, про яких в редакційній статті „Правди“ сказано, що вони, давно збанкрутувавши, мовчали, а за них говорили інші. Але своїм злісним диханням вони отруювали атмосферу нашого театрального життя. Серед прихвостнів космополітів з УТТ Токар грав не останню скрипку. Хто ж він такий, і що дало йому право на участь у діяльності Українського театрального товариства? [...] Цей безрідний космополіт в свій час співав дифірамби буржуазним націоналістам, ворогам радянського народу Курбасу і Мейєрхольду. Де ж ті нові праці Токаря, які дали право залучити його до роботи в УТТ, в якому він займав посаду референта? Цих праць нема і не може бути, бо Токар своїх позицій не змінив» [30, 82—83].

Після цього ім'я Х. Токаря зникає зі шпальт радянських газет. Журналіст тихо доживає свого віку.

У фондах Музею музичного, театрального та кіномистецтва України [31] збереглася чи не остання прижиттєва фотографія Х. Токаря. На тій світлинці колишній уславлений журналіст в оточенні франківців — екс-«березильців» виглядає дуже щасливим, як свій серед своїх. Х. Токар, маючи значно серйозніші «провини» перед радянською владою<sup>4</sup>, мабуть,

<sup>4</sup> Х. Токар був причетний до багатьох націоналістичних організацій, зокрема Єврейського антифашистського комітету.

навіть не уявляв, що одним з інкримінованих йому злочинів стане підтримка «Березоля».

### Література

1. Особові картки та анкети депутатів Міськради на літеру «Т». — Державний архів м. Києва. — Ф. Р—1, оп. 1. — Од. зб. 14064, арк. 74, 76, 108.
2. Список членов профсоюза редакции и конторы газеты «Пролетарская правда», 20 окт. 1921 г. — Державний архів Київської області. — Ф. Р 51, оп. 1. — Од. зб. 210, арк. 1.
3. Токарь Хаим Калманович // Российская еврейская энциклопедия. — М., 2000. — Т. 3.
4. Квиток №46 дійсного члена-фундатора: Токар Хаїм Калманович, літератор-театральний критик: 1947—1952. — Музей музичного, театрального та кіномистецтва України. — Ф. «Р», №16432.
5. Мицель М. Евреи Украины в 1943—1953 гг.: Очерки документированной истории. — К., 2004.
6. Токарь Х. «Украинский драматический театр им. Шевченко...» // Пролетарская правда. — 1923. — 18 февраля.
7. Токарь Х. «Березиль» — студия Леся Курбаса // Пролетарская правда. — 1922. — 21 дек.
8. Токарь Х. Открытие украинского театра: Театр им. Шевченко: «Джимми Хиггинс» — Эптона Синклера // Пролетарская правда. — 1923. — 22 ноября.
9. Пролетарская правда. — 1925. — 14 июня.
10. Пролетарская правда. — 1923. — 11 мая.
11. Пролетарская правда. — 1924. — 10 ноября.
12. Пролетарская правда. — 1923. — 20 мая.
13. Пролетарская правда. — 1923. — 12 июня.
14. Пролетарская правда. — 1924. — 11 ноября.
15. Токарь Х. Театр им. Шевченко: «Газ» Кайзера в студии «Березиль» // Пролетарская правда. — 1923. — 29 апреля.
16. Токар Х. Велика перемога «Березоля»: Від побутових сцен до патетичної героїки // Робітнича газета «Пролетар». — 1930. — 3 червня.
17. Токарь Х. Десять лет «Березіля» // Театр и драматургия. — 1933. — №4.
18. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. — К., 1987.
19. Пролетарская правда. — 1923. — 24 января.
20. Робітнича газета «Пролетар». — 1930. — 12 серпня.
21. Пролетарская правда. — 1921. — 23 сентября.
22. Пролетарская правда. — 1922. — 1 июня.
23. Пролетарская правда. — 1923. — 7 октября.
24. Робітнича газета «Пролетар». — 1930. — 17 липня.
25. Корниенко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция: (1887—1937). — К., 1969—2005.
26. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — К., 1998.
27. Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса. — Вінниця, 2005.
28. Токарь Х. Любовой удар: (Диспут о «Березіле») // Вечерний Киев. — 1929. — 1 июня.
29. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників. Документи. — Балтимор—Торонто, 1989.
30. Дмитерко Л. Стан і завдання театральної та літературної критики на Україні // За радянський патріотизм в літературі і критиці: Зб. ст. — К., 1949.
31. Фото Х. Токаря з колективом Театру ім. Франка (Н. Ужвій, Є. Пономаренко, Д. Мілютенко), 60-і рр. — Музей музичного, театрального та кіномистецтва України. — Ф. «Ф», №8903.

*Анна Білик*

старший викладач кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету

### **ТЕАТРАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ ОДЕСЬКИХ ГАСТРОЛЕЙ КУРБАСІВЦІВ**

Влітку 1918 року Молодий театр прибув до Одеси. Чому Одеса? Через політичні обставини приморське місто стало одним із центрів театрального мистецтва. Одеська преса регулярно наголошувала на факті відтоку відомих діячів театру з більшовицької столиці: «Актори тікають з Петербурга. Залишили „казенну“ сцену В. І. Касторський, Черкаська тощо. Остання служитиме майбутнього сезону в Одесі у Аксаріна. Для Одеси це велике придбання. Можливо, що у нас служитиме і Вл. М. Давидов», — так охарактеризував місцеву культурну ситуацію «Театральний день» [1]. 1918-й — перша половина 1920 року — досить короткий, але значущий період «культурного Вавилону», коли в Одесі зібралася інтелектуальна еліта Російської імперії: Іван Бунін, Микола Єврейнов, Борис Варнеке, Костянтин Міклашевський, Юрій Озаровський, Олексій Толстой тощо. Але це не означає, що Одесу обійшла круговерть громадянської війни. Тут влада змінювалася, і до того ж

так швидко, що черговий режим не встигав дати ради своїм порядкам. Місцеві театральні видання свідомо оминали політичні теми, без особливого пієтету говорили про минуле. Цікавило лише сьогодення: якщо мова йшла про сценічне мистецтво, то розглядалися факти поточного театрального життя, які чергувалися з калейдоскопічною частотою.

Узагалі літо, як відзначали рецензенти, було традиційно невдалим часом для зборів, що дуже добре розуміли місцеві антрепренери, відпускаючи міські театральні трупи на тривалі канікули. Тому саме влітку гастролерам можна було безперешкодно і за дешево орендувати театр і приміщення для репетицій, що й зробив Молодий театр, розташувавшись на 9-й станції Великого фонтану, де трупа і продовжила репетиції «Едіпа-царя». Про це відразу повідомили кілька міських видань. «Готуються до вистави «Цар Едіп...», — писалося у газеті «Вільне життя» [2].

До кінця серпня в Одесі поновлювався театральний ажітаж: місцеві трупи поверталися на свої майданчики, і гастролери вимушені були шукати в місті інші вільні приміщення. У перших числах вересня преса писала: «Розпочався вже сезон, артисти повинні репетирувати, — а відсутність кімнат не дає їм спокою і змушує протягом цілого дня, а то і декількох днів тинятися у пошуках хоч скромного закутка, навіть з платнею не зовсім скромною» [3]. Грамотний адміністративно-організаційний хід з боку Леся Курбаса дозволив колективу Молодого театру не тільки заощадити гроші на оренді, але і в нормальних умовах готуватися до київського сезону.

Одеська публіка була однією з перших, яка прийняла і оцінила майстерність реформаторів української сцени.

Одеське літо 1918 року видалося врожайним на знаменитостей. Журналіст, що писав під псевдонімом Пер Гюнт, відзначав: «Друга половина літнього сезону була на рідкість багата. Майже в усіх одеських театрах виступали гастролери більш-менш видатні і значні. В міському саду співали: П. Цесевич, Іза Кремер, Клара Юнг. У Драматичному виступала Полевицька. В „Гротеску" — Вертинський, Хенкін, Алі, Максимов, — це справжній букет кабаретних виконавців. У Чернова несподівано гастролером виступив В. Вронський. В „Інтермедії" Я. Южний, В. Хенкін, Морфессі. Такого гастрольного розмаїття Одеса давно не бачила» [1]. Актори з голодної Москви та Петербурга виїжджали до Одеси, адже в місті ще не розпочалася фінансова і продовольча криза, крім того, антрепренери щедро платили приїжджим гастролерам. Журнал «Дивертисмент» зауважував: «Ні покійному Варламову, ні покійній Комісаржевській, ні В. Н. Давидову в найщасливіших снах не снилися такі оклади, які одержують зараз у нас актори» [4, 1—2].

Слід зазначити, що безперервні «потоківі» гастролі відомих виконавців не провокували зниження цін на театральні квитки. Ринкові принципи в даному випадку резонували з гарними смаками, а це, в свою чергу, говорило про естетичну вимогливість частини публіки. Тижневик «Фігаро» писав: «Закінчилися повним провалом гастролі Петіпа. Віденська оперета перебувала у жалюгідному становищі і, врешті-решт, догралася до відміни двох спектаклів. Цілі шість єврейських труп — дві в театрі Болгарової і Новому театрі — чотири мініатюри в „Аполлоні", „Кометі", „Летючій миші" і „ХХ столітті" задовольняються дуже скромними справами. Українські театри роблять не кращі справи» [5]. Але на тлі за-

гальної картини культурного розладу подібне не виглядало гнітюче. Річ у тім, що одеські рецензенти практично не знали ситуації, коли у гастролерів не було б аншлагів, і тому зауваження про «порожні» театри мали суто суб'єктивний характер.

«Ансамбль стрункий. Публіки мало», — так закінчується рецензія-презентація, опублікована в одеському театральному тижневику «Фігаро» на гастролі молодотеатрівців [6, 9]. Причиною цього журналіст «Вільного життя» називає відсутність належної реклами [7]. «Вільне життя» — єдина газета, котра відразу, ще до знайомства публіки з виставами киян, анонсувала виступи Молодого театру в Одесі. Інтерес до курбасівців з боку російськомовної публіки зріс лише наприкінці гастролей колективу.

Критики не без жалю констатували, що з міських театрів йде найбагатіша публіка — середній клас, а їхні місця поступово займають спекулянти. Природно, квиткових баришників мало цікавив серйозний репертуар Молодого театру. В афіші колективу Л. Курбаса значилися Генрік Ібсен, Макс Гальбе, Герхард Гауптман, Володимир Винниченко, Леся Українка. Журналіст «Театрального дня», що писав під псевдонімом Мечтатель (що, вочевидь, відповідає настрою епохи), відзначав: «Нещодавно ще критик Л. М. Камишников пророкував, що на зміну „кабаре" прийде справжня трагедія в стилі драм Шекспіра і Софокла, щоб підняти дух маси і ушляхетнити її сплячу совість... Але поки що момент не настав — вже назріло в натовпі бажання хоча б сильної мелодрами, і ніхто ще цього не здогадався вловити і зафіксувати в живому житті» [8]. За короткий час інше одеське театральне видання повідомить: «Для відкриття зимового сезону Молодий

український театр готує „Царя Едіпа“. В репертуар включені: „Кандіда“ Бернарда Шоу, „Жінка з моря“ Г. Ібсена, „Розбійники“ Фрідріха Шіллера, „Тартюф“ Мольєра, „Затоплений дзвін“ Г. Гауптмана, „Сон літньої ночі“ Вільяма Шекспіра та інше» [9, 4].

Попри об'єктивні труднощі, курбасівці знайшли свого глядача, у тому числі, і серед одеських театралів. Відсутність у театральних виданнях реклами колективу не означала байдужості критики до Молодого театру. Писати було про кого, враховуючи той факт, що тогочасна Одеса являла собою гострої Мекку; до того ж у місті мешкали і М. Єврейнов, і професор Б. Варнеке, й інші теоретики і практики сцени, які на сторінках театральних видань регулярно висловлювалися з приводу різноманітних проблем сценічного мистецтва. Не слід залишати поза увагою й те, що в цей складний час спеціалізовані газети виживали за рахунок реклами та анонсів, які займали значну частину загального обсягу видань. Місцеві рецензенти (а їх у періодичних виданнях серед постійних співробітників було кілька) з-поміж плеяди знаменитостей і неймовірної кількості, навіть за сучасними мірками, великих і малих труп, повинні були зосереджувати свою увагу на одному-двох колективах. Тому висвітлення у театральній пресі роботи Курбасового театру, зацікавлення виставами молодотеатрівців уже як факт є безперечною перемогою киян.

Одним із перших в одеській періодиці схвально висловився на адресу Молодого театру відомий актор Александринського театру Володимир Максимов, який надіслав «відкритого» листа до редакції «Театрального дня». У ньому ми не знайдемо аналітичних роздумів, творчого портрету трупи або окре-

мих її представників, аналізу вистав, що характерно для епістолярного жанру, який нерідко у той час обирався для публікацій про театр. Попри те, що назва статті містить звернення до колективу театру, автор силою свого авторитету апелює до публіки. «В Києві я ще не був — я не знаю докладно про діяльність національного театру, — але зараз я познайомився з київським Молодим театром, і я сміливо можу сказати, що український театр знайшов себе, в майбутньому його ніхто не сміє сумніватися. З того, що я бачив у киян, багато недороблено, багато перероблено, але все це зігріто такою вірою, такою любов'ю, що навіть серце заповзятого професіонала було щиро і глибоко зворушене», — мовилося в листі [10]. У дусі часу, по-революційному пафосно, звучать слова-побажання театру: «Мені хочеться, дорогі мої товариші, міцно-міцно потиснути ваші руки і сказати вам: «Йдіть сміливо вперед, не занепадайте духом, що б з вами не сталося. Мета, яку ви перед собою поставили, надто велика і прекрасна, щоб думати про жертви». Скоро, скоро український театр посяде своє місце серед перших театрів цивілізованого світу і ви з гордістю зможете сказати — адже в цьому театрі є частка і нашої праці, і нашої душі» [10].

Відомий критик Леонід Астахов статті з підзаголовком «До гастролей українського Молодого театру» надав характеру рецензії-трилогії. У преамбулі він торкався проблем національних театрів, зокрема, й українського. Тут же розкривалася песимістична, на перший погляд, назва всієї статті — «Жертва вечірня». «Дружна, молода сім'я працівників цього театру вперто, щиро і покійно проходить крізь ряди обивательської байдужості, болісно згорблена під

жертвним хрестом своєї чесної ідеї, свідомо забуваючи про всі знегоди заради бажаної мети, тільки нею дихаючи і мріючи...» [6, 8]. Далі Л. Астахов пояснює, що в подібному становищі — в нестабільних умовах — опинилася більшість театрів. Слово «жертва» тут може розглядатися як у контексті об'єктивних соціальних обставин (про які йшлося вище), так і в плані відданості молодого колективу високій меті (а це твердження надає тональності «Жертві вечірній» вже іншого, оптимістичного звучання), котра більше пов'язана з театральним майбутнім, ніж із сучасністю. Критик побачив у колективі не просто групу талановитої молоді, а майбутнє національного театру: «... як би істотно не змінювалася карта сучасних подій, і в цьому — підстава ґрунтового, міцного розвитку і прийдешнього успіху таких серйозних, ідейних починань, як робота київського українського Молодого театру» [6, 9].

Цікава й друга частина публікації. Л. Астахов намагався роз'яснити читачам художні позиції, новизну творчих принципів курбасівців. Критик прагнув звільнити публіку від стереотипу, що склався щодо українського театру. Очевидно, що теза про вітчизняне театральне мистецтво як складову театру європейського для багатьох стала культурним шоком. «На перший погляд може здаватися дивною художня відокремленість молодого українського театру, його майже повна (зовнішня) відірваність від традицій популярної „малоросійської“ сцени, прославленої великими іменами Заньковецької, Кропивницького і Саксаганського» [6, 9]. У цьому, вважав Л. Астахов, виявляється і сила, і слабкість театру.

Сила — в умінні зійти з «протоптанної доріжки», «відмовитися від спокусливого успіху», яким корис-

тувалися багато українських колективів, що гастролювали в цей неспокійний час в Одесі, прагненні орієнтуватися на принципово новий репертуар. «Слабкість — у надмірній упевненості в своїх юних силах, у неосяжній, майже не здійсненній широті задумів і ще в абсолютному небажанні вчитися хоча б чомусь у маститих старих „малоросів“» [6, 9]. Критик, ймовірно, висловлював загальну думку, що панувала тоді серед досвідчених, вже стомлених від постійних змін, діячів театру. Проте він і цю частину статті завершує на оптимістичній ноті: «Але цей молодий заряд з часом, — віритимемо, — як буйний весняний розлив, спокійно уляжеться в рівні береги серйозної, вдумливо-поглибленої творчості, яка зуміє поєднати в собі все краще і українське, і „малоросійське“, відкинувши і тут, і там все перехідне, неважливе і кумедне» [6, 9].

Третю частину статті Л. Астахов починає з аналізу постановки, наголошуючи на режисерській роботі Л. Курбаса, Семена Семдора і Степана Бондарчука: «Краще за все в Молодому театрі поставлена режисерська робота: у дрібницях сценарію, в ансамблевій стрункості — скрізь рука вдумливого режисера, що уміє створити на сцені справжнє яскраве життя...» [6, 9]. Обсяг статті не дозволив автору зупинитися на детальному аналізі загального рівня виконавської майстерності, тому він лише побіжно вказує на найпомітніші акторські роботи.

Слід зазначити, що рецензії на спектаклі в театральній пресі ближче до завершення одеських гастролей театру поступилися місцем аналітичним театрознавчим статтям. Так, рецензента «Театрального дня» А. Любимова надзвичайно зацікавили режисерські пошуки самого Л. Курбаса і деяких акторів

---

трупи. Автор в унісон з попереднім колегою по цеху передрікає славу Молодому театру: «Для чергової гастролі ставили ібсенівську п'єсу „Доктор Штокман“, перекладену дуже непогано українською мовою. Охайна, з гарним смаком зроблена постановка, дбайливе ставлення до роботи, розумне і вдумливе виконання ролей — все це провіщає Молодому театру успіх і майбуття» [11]. Кращі одеські критики, таким чином, виявилися одними з перших, хто відчув у роботі Молодого театру важливі зрушення, що відбувалися в той час на українській національній сцені.

### Література

1. Перь Гюнт. Впечатления // Театральный день. — 1918. — №31—32.
2. Ремез Олекса. З царини мистецтва // Вільне життя. — 1918. — 7 серпня.
3. Любимов А. Из суфлёрской будки // Театральный день. — 1918. — №121.
4. Кэти Бось. Фельетон // Дивертисмент. — 1918. — №10.
5. Партизан. Кризис одесских театров // Фигаро. — 1918. — №10.
6. Астахов Л. Жертва вечерняя // Фигаро. — 1918. — №13.
7. Професор Шпонька. «Етюди Олеся» // Вільне життя. — 1918. — 28 серпня.
8. Мечтатель. Антракты // Театральный день. — 1918. — №87.
9. В Киеве // Фигаро. — 1918. — №13.
10. Максимов В. Киевскому Молодому украинскому театру // Театральный день. — 1918. — №98—99.
11. Любимов А. Драматический театр // Театральный день. — 1918. — №101.

### *Марина Черкашина-Губаренко*

доктор мистецтвознавства, член-кореспондент АМУ, завідувача кафедрою історії зарубіжної музики Національної музичної академії ім. П. Чайковського, професор

### **ВАЛЕНТИНА ЧИСТЯКОВА — МУЗА, ЛЕГЕНДА, МІФ**

Лесь Курбас і Валентина Чистякова. Вони не жили довго і щасливо, як казкові герої, і не померли в один день. Однак в їхніх долях можна відшукати паралелі зі схожими історіями про митця та його Музу, про випадковість їх зустрічі, нетривалий період спільного життя і про величезну відстань між датами смерті.

Бути жінкою непересічного творця означає розділити з ним його страдницький шлях. Залишитись на землі ще на багато років зв'язком між живими і мертвим, спостерігати, як формується посмертна слава генія, — це чи не найскладніше випробування для його супутниці. Тим складніше, чим більш несподівано настає розв'язка, чим менше жінка встигає підготуватися, аби мати змогу здійснити своє особисте призначення поза межами того, що вже відбулося. Адже її ім'я вкарбовується у закінчену

біографію тоді, коли ще далеко до завершення сюжету її власного життя. Таким чином, їй доводиться жити ніби одночасно у двох світах і на їх межі.

Паралелі між кількома схожими історіями я спробую далі провести і показати їхню типологічну спорідненість. У всіх цих випадках перед нами наче розгортається великий роман. У кульмінації (або в точці «золотого перерізу») в ньому з'являється справжня Героїня, потім помирає Герой, але цей «епілог» розвиток сюжету не завершує — ним лише відкривається друга частина оповіді, з новими персонажами, зміною обставин, а інколи й місця дії. Як правило, біографії митців нечасто доповнюються інваріантними історіями. А так варто робити. У міфології цей принцип якраз діє. Скажімо, у скандинавських міфах (оповідь про те, як Кримхільда помстилася за смерть свого чоловіка Сігурда).

Отже, спробуємо відтворити послідовність типових ситуацій, у яких митець знаходить свою Музу. Спочатку він сам формується як творча особистість, набуває досвіду, усвідомлює власне призначення. В цей період у його житті виникає перше, потім, можливо, і друге кохання. Таке почуття може сприйматися як всепоглинаюче, розширюватися в уяві художника до космічних вимірів, стати самостійним «романом у романі» і дати поштовх для творчості. Так сталося, наприклад, у житті Ріхарда Вагнера, який закохався у прекрасну молоду жінку Матильду Везендонк, дружину свого палкого прихильника Отто Везендонка. Ця любов урешті-решт привела до драматичних життєвих колізій, однак водночас і стимулювала композитора до появи його найпрекраснішого, найпоетичнішого твору — величній поемі кохання і смерті «Тристан та Ізольда».

Потім доля митця робить ще один крутий віраж. На вулиці, серед натовпу, або на порозі власного будинку, або за якихось інших обставин він може побачити юну чарівну особу — і одразу здогадатися, що це саме вона, його справжня Муза. Спочатку лякає різниця у віці, у життєвому досвіді. Здається абсолютно неможливим, що ці та й інші перепони можуть виявитися несуттєвими і на кардинальне рішення згодом ніяк не вплинуть.

Згадаймо, як до 43-річного Олександра Серова, відомого критика і композитора, який щойно пережив небувалий успіх своєї першої масштабної опери «Юдіф», через кілька днів після прем'єри прийшла, аби висловити захоплення його твором, сімнадцятирічна Валентина Бергман. Ця смілива дівчина, яка належала до покоління раціоналістів і скептиків, уже за короткий строк стала дружиною митця, а згодом — матір'ю їхнього сина, талановитого художника Валентина Серова.

Разом подружжя прожило лише сім років, і це не був щасливий безхмарний шлюб. О. Серов власним авторитетом пригнічував юну подругу, їй довелося розпрощатися з власними мріями і планами. Проте вона не погодилася на роль «блідій тіні» знаменитого композитора (брала у нього уроки композиції, допомагала чоловікові у виданні газети «Музика і театр»). Життя О. Серова обірвалося в одну мить, коли митцеві виповнився всього 51 рік. 25-річна жінка залишилася з маленьким сином на руках. По смерті чоловіка Валентина прожила ще 53 роки. Вона знайшла своє місце в історії російської музичної культури: написала кілька опер, займалася музично-просвітницькою діяльністю, підготувала до друку та опублікувала критичні статті О. Серова у 4-х томах, брала участь у

завершенні його опери «Ворожа сила», за його ескізами склала оркестрову сюїту «Ніч напередодні Різдва», яку доповнила своєю музикою, ініціювала нові постановки опер О. Серова, написала мемуари про двох великих чоловіків, які склали сенс її життя, Олександра Миколайовича і Валентина Олександровича Серових. Вона відбулася як дружина, матір, особистість, як митець. Понад півстоліття В. Серова залишалася гарантом адекватного тлумачення ідей композитора, збереження його образу у свідомості нових поколінь.

А ось ще одна, у чомусь подібна до попередньої, а в чомусь — неповторна історія. На дружній вечірці у Відні, де зібралися діячі віденської Сецесії, композитор і відомий диригент Густав Малер уперше побачив 22-річну Альму Шиндлер. Її покійний батько був художником, вітчим Карл Молль належав до ініціаторів створення нового художнього об'єднання. Г. Малер заговорив до привабливої дівчини — і відразу оцінив незалежність її поглядів, сміливість, з якою вона захищала свої переконання. Спочатку її слова здавалися навіть зухвалими. Однак наприкінці вечора настало примирення: композитор запросив нову знайому на генеральну репетицію оперної вистави «Казки Гофмана», а коли дівчина відмовилася від його пропозиції провести її додому, він зрозумів, що вже закохався до нестями. Це захоплення не мало нічого спільного з несамовитістю юнацького почуття. На той час Г. Малеру вже виповнився 41 рік, він устиг багато пережити і здійснити, у минулому залишилося кілька бурхливих романів. А головне — вже визначилася його мета, заради якої він не поступився би нічим.

Дуже красномовним документом є лист Г. Малера до своєї нареченої, де він пояснює майбутній

дружині, які труднощі на неї чекають, якщо вона погодиться на цей шлюб. «Ти повинна зрозуміти, що я не зміг би терпіти виду неохайної жінки з розпатланим волоссям, яка не дбає про свою зовнішність. Повинен також зізнатися, що мені необхідна самотність, коли я пишу, як митець я вимагаю цього беззаперечно. Моїй дружині довелося б погодитися ... проводити зі мною час лише у визначені мною години, ... і тоді мені хотілося б сподіватися, що в усьому, в тому числі в одязі, вона буде бездоганною. Нарешті, вона не повинна ображатися або вважати це проявом байдужості, холодності чи презирства, якщо інколи у мене не буде бажання бачитися з нею» [1, 121].

Можу з упевненістю твердити, що ці унікальні, відсутні навіть у найкращих жінок, якості мали ті, зовсім юні, дівчата, яких доля зводила з великими творцями і призначала їм роль спочатку Музи, потім легенди, а з плином часу й завершенням їхнього життя — міфу. Альма Малер була жінкою, яка завжди користувалася величезним успіхом у чоловіків. У неї були далеко не пересічні, готові пов'язати з нею життя прихильники й до одруження з Г. Малером, і під час цього шлюбу (протягом тих 9 років, які їм судилося провести разом), і після того, як у 32 роки вона стала вдовою, а потім одружилася вдруге, переживши Г. Малера на 53 роки.

У зв'язку з кризою сімейних стосунків, яка сталася за рік до раптової смерті композитора, англійський автор біографії Г. Малера прагне об'єктивно змалювати поведінку Альми. Вона познайомилася тоді з архітектором Вальтером Гроппіусом, на 4 роки молодшим від неї. Він закохався в Альму до нестями. І написав їй лист, у якому молив залишити чоловіка і переїхати до нього, Вальтера. Лист

потрапив до рук композитора, відбулося бурхливе з'ясування стосунків. Г. Малер вимагав від дружини, щоб вона негайно зробила свій вибір, — і вона залишилася з ним до його останнього подиху. Однак відверта розмова з дружиною відкрила очі і самому Г. Малеру на його численні провини. Через кілька тижнів після цього випадку він зізнався їй у листі: «Альмші, якщо б ти тоді пішла від мене, я би просто згас, як світильник, який без повітря не здатний горіти» [1, 181].

Хочу навести один красномовний пасаж зі згаданої біографії, котрий, на мою думку, можна переадресувати також інтимним стосункам В. Чистякової та Л. Курбаса: «Деякі висловлюють припущення, що Малер періодично втрачав статеву силу; інші, що, на нашу думку, більш вірно, говорять, що його сексуальні бажання ніколи не були занадто сильними і найчастіше сублімувалися у прагненні до творчості. Однак у чому б не полягала правда, Альму, яка за власним визнанням завжди подобалася чоловікам, навряд чи можна звинуватити в тому, що вона піддалася спокусі і захопилася іншим. Врешті-решт вона була дуже чарівною молодою жінкою» [1, 180].

І ще одна не зовсім пряма, але в певному сенсі — містична паралель. Можна згадати, що у той самий період, коли Л. Курбас зустрів 18-річну Валентину Чистякову, в Молодому театрі він поставив п'єсу Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», де сам зіграв головну роль художника Корнія. У п'єсі відбито драматичну ситуацію, яка в дійсності сталася у подружжя Малерів. Коли Густав взявся писати вокальний цикл на вірші Фрідріха Рюккерта «Пісні про померлих дітей», Альма реагувала на цей його вчинок як на зухвалий виклик Бо-

гові. По тому, як цей твір було завершено, її найгірші передчуття справдилися: раптово померла маленька дочка Густава і Альми. Пізніше схожа реакція близьких людей на небезпечність дару художника, здатного заради мистецьких завдань заглядати у безодні й темні прірви і вести гру із самою Смертю, повторилася при створенні Томасом Манном «Доктора Фаустуса». У цьому романі, коли письменник створював зворушливий образ маленького племінника головного героя, композитора Адріана Леверкюна, Т. Манн змалював портрет свого онука, детально описавши картину згасання і смерті чудової дитини.

Сюжети художніх творів часто виконують роль провісників тих сюжетів, які в майбутньому реалізуються в реальному житті. Так сталося і з п'єсою В. Винниченка, до якої Л. Курбас звертався не один раз. Він змінював з часом трактування образу Корнія, прагнучи до його зразкової психологічної розробки і, безумовно, вкладав у текст ролі чимало з власних роздумів про призначення митця і жорстокість мистецького хисту як такого. З того часу, як режисер одружився з В. Чистяковою, до того руйнівного моменту, коли після страшної ночі розправи над усім, що він будував стільки років, він був вимушений сісти у потяг Харків-Москва, поруч з Л. Курбасом перебували дві віддані йому жінки — дружина і його мати Ванда Адольфівна. В. Чистякова залишалася з Вандою Адольфівною до її останнього подиху. І цього святого обов'язку перед чоловіком відома актриса ніколи не прагнула позбутися. А ще Валентина Миколаївна довела свою вірність чоловікові та справі його життя тим, що змогла повністю розвинути свій талант, залишитися не просто талановитою актрисою березильської школи, а першою з перших,

єдиною і неповторною, саме такою, якою міг би писатися режисер.

У театрі Л. Курбаса, як ми знаємо, сформувалося ціле сузір'я непересічних акторських особистостей. За роки, коли В. Чистякова працювала в колективах, якими керував її чоловік, вона зіграла різні ролі — і ліричних, і гостро характерних героїнь, створила й яскраві комедійні образи. При цьому серед жінок-актрис першість їй зовсім не належала. Значно перевершували її за популярністю (й у різні часи привертала більшу увагу критиків) Любов Гаккебуш, Рита Нецадименко, Поліна Нятко, Олімпія Добровольська, Ганна Бабіївна, нарешті, на роль актриси номер один почала претендувати Наталія Ужвій. Своє власне амплуа В. Чистякова знайшла вже в театрі під керівництвом Мар'яна Крушельницького. Вперше її дар великої трагедійної актриси надзвичайної органічності, пластичності і різнобарвності, харизма її магнетичного впливу на глядачів проявилася у виставі 1940 року «Євгенія Гранже». І далі найбільш знакові вистави, у яких вона виступала, були постановками для примадонни, де все визначали створені нею жіночі образи.

У «Талані» Михайла Старицького, у «Грозі» Олександра Островського — виставах, які мені довелося бачити і які назавжди закарбувалися в пам'яті, — ніби підбивався підсумок усім досягненням українського театру і здійснювався великий синтез традицій з тим, до чого прагнув Л. Курбас, коли мріяв про появу нового актора і формував методи його виховання. Хоча самі вистави не виходили за межі реалістичного стилю і психологічної «правдоподібності», у них було закладено високі філософські узагальнення і абсолютно долався дрібний побуто-

візм, суто поверхова життєподібність. До того ж усі учасники створювали той ідеальний ансамбль, яким вирізнялися вистави самого Л. Курбаса. Гра В. Чистякової викликала емоційне потрясіння не лише глядачів, але і її партнерів. Разом з тим в образах її героїнь відчувалося раціональне начало. Її Катерина — сильна жінка, а не пасивна жертва і «плакса темного царства», як назвав героїню О. Островського Микола Лесков. Так само не мелодраму, а трагедію митця показувала актриса й у «Талані».

Остання вистава йшла на сцені театру ім. Т. Шевченка багато років. Чистякова-Луцицька ставала старшою за віком. Доводилося перешивати колишні костюми, чарівність і шарм молодої жінки змінювалися зрілістю. Але кожного разу це була вистава про неї саму, про її зруйноване особисте щастя, про трагічну долю великої актриси і про той незабутній слід, який вона залишає в серцях усіх, хто бачив її на сцені, хто спілкувався з нею у житті. Зіграла Валентина Миколаївна у цій виставі також своє згасання і смерть. І кожного разу, коли йшла вистава, закохані в неї глядачі у фінальній сцені прощалися з нею як з актрисою, героїнею її власного міфу, а також міфу Леся Курбаса. Як мені бачиться сьогодні, це зворушливе світле прощання зі сльозами на очах водночас було символічним відпущенням її провин і нагадуванням про наші провини перед нею.

### Література

1. Цит. за: Секкерсон Э. Малер. — Челябинск, 2000.

*Раїса Скалій*

письменниця, мистецтвознавець

**КОРІННЯ ЛЕСЯ КУРБАСА**

Леся Курбас — явище в українській культурі планетарне й до кінця не збагнене. Він був одним із найяскравіших представників українського відродження 1920-х — 1930-х років. Такі геніальні, крицеві особистості народжуються на зламі століть, коли від глибоко затаєних поштовхів вивергаються вулканічні лави, які перекроюють усю земну карту до невпізнання.

Чимало фактів про родовід Л. Курбаса по батьківській гілці залишив нам у своїх «Споминах...», надрукованих у книзі «Леся Курбас. Спогади сучасників», Тома Водяний, найближчий товариш юнацьких і студентських років. Вони разом навчалися в Тернопільській гімназії, а згодом у Віденському і Львівському університетах. Т. Водяний писав, що «жили як рідні брати», вочевидь, це було так, бо він залишив нам багато подробиць про побут, життя Курбасів, про навчання Леся в гімназії та університетах, про його характер й уподобання. По суті, спогади Т. Водяного — єдині свідчення про роки формування Л. Курбаса. Сам Т. Водяний був високоосвіченою людиною, закінчив університет, викла-

дав латину і грецьку, став професором. Він з великим пієтетом і вдячністю згадував спілкування з майбутнім режисером: «На мене, на мій духовний розвиток ніхто — ні рідня, ні вчителі, ні школа, книжки тощо — не мали такого впливу, як він. Але світова війна, революція, зміни кордону розлучили нас назавжди, і від 1913 року ми не тільки не бачились, але й не чули один про одного» [1, 51].

Т. Водяний жив неподалік Старого Скалату, за 10—12 кілометрів у Малому Ходачкові, часто гостював у Курбасів, особливо під час вакацій, Леся теж відвідував родину друга; разом вони подорожували в горах — про ці мандри в обох залишилися глибокі враження.

Проаналізуємо відомості, які подав Т. Водяний: «Леся розказував, що його прадід прийшов до Галичини з Литви у 20-х роках XIX сторіччя і був управителем у якогось пана на Бережанщині. Не знаю, чи був за національністю литвин, але з розповідей виходило, був він таки українець. Це випливало також з того, що його єдиний син Пилип (дід Леся) вчився української теології.

У діда було троє синів. Найстарший — священик у горах. Ні його імені, ні назви села, в якому він жив, не пам'ятаю. Він мав сина-одинака Зенона (любили в родині Курбасів це ім'я, бо при хрещенні і записі Леся йому теж дали друге ім'я Зенон. — Р. С.). Обидва вони померли. Наймолодший дідів син Роман (від 1904 р. адвокат у Стрию) був бездітний і тепер теж не живе. Середульший син Степан був свого часу відомий актор на прізвище Янович» [1, 54—55].

Насправді ж рід Курбасів був набагато ширшим. Свідчення Т. Водяного є не зовсім точними, про що він сам застерігав: «З огляду на давні часи й життєві

знегоди, багато з того, що належало б написати, — прізвища, заголовки книжок, дати, порядок дій і т. ін., — я забув, а всі матеріали, які міг використати, — фотографії, листи, записки, вирізки з газет, — у світовій завірюсі пропали» [1, 51].

Мені довелося витратити на уточнення родоводу Курбасів і Тайхманів — гілки Л. Курбаса з материнського боку — багато років. Велику допомогу в цих пошуках надавали мені академік Ростислав Пилипчук, знавець театру товариства «Руська Бесіда», де наприкінці XIX століття працювали батьки Л. Курбаса, а в 1912—1914 роках він сам, а також письменники Степан Пушик і Микола Петренко. Вони вивели мене на багатьох вчених і краєзнавців Львова, Чернівців, Тернополя, Івано-Франківська: Феодосія Стебля, Надію Врадій, Володимира Старика, Володимира Полека, Петра Лінинського, Петра Арсенича, Івана Білінкевича, Віктора Мельника, які допомогли мені відшукати надзвичайно важливі документи стосовно родоводу Л. Курбаса.

Проаналізувавши знайдені відомості, вдалося уточнити віросповідання П. Курбаса — у своїх спогадах Т. Водяний зазначав, що він москвофіл. Це тоді не було дивиною: чимало священиків, не задоволених ставленням до церкви з боку австро-угорського уряду, а точніше, польських намісників у Галичині, тяжіли до Росії, а парафія П. Курбаса розташовувалася неподалік російського і австро-угорського кордонів. Т. Водяний з цензурних міркувань не міг написати, що П. Курбас був греко-католицьким священиком. У Галичині до 1939 року не було православних церков, почали їх запроваджувати насильно лише з 1946 року, коли зовсім заборонили греко-католицьке богослужіння. Тому у деяких дослідників

склалося враження, що П. Курбас був православним священиком. У дуже цікавому документі — «Виказі членів „Руско-народного театру“ під зарядом „Руської бесіди у Львові“ — (звернімо увагу: так називалася ця трупа, коли в ній працювали Яновичі) в графі „Ім'я і прізвище (також прибране), день, рік, місце уродження і віра“ написано: „Стефан Курбас (Янович), 28 н. ст. жовтня 1862 р. Куропатники — Галичина, гр. кат“» [2].

У метричному записі про вінчання 6 (19) вересня 1919 року Л. Курбаса з Валентиною Чистяковою зазначено, що наречений є греко-католиком [3].

Отже, чи міг П. Курбас бути православним священиком, якщо син і онук були греко-католиками? Звісно, ні.

Підтвердження цьому я отримала від директора Центрального Державного історичного архіву України у Львові Н. Врадій, яка в листі від 20 травня 1987, подаючи дані не лише про Курбасів, а й Тайхманів, родової гілки Леся по материнській лінії, спираючись на «Шематизми всего клира греко-католицької метрополічної архієпархії львовської...», сповістила: «Пилип Курбас народився у 1828 р., висвячений 1857 р., жінка Осипа (дівоче АЛІСЬКЕВИЧ). Від червня 1860 р., Пилип Курбас вперше згадується, як парох с. Куропатники. У 1881, 1886, 1904, 1906 роках був парохом церкви св. Кузьми і Дем'яна у Старому Скалаті та приналежних до церкви селх Полупанівці і Новосілці» [4].

Додаткові дані стосовно Курбасів сповістив мені працівник Івано-Франківського краєзнавчого музею П. Арсенич, до якого я звернулася з проханням пошукати в метричних книгах області, зокрема в Рогатині, записи про Тайхманів, натомість, 3 січня

1989 року отримала повідомлення про Курбасів: «Метричних книг з Рогатина не збереглося. Знайшов лише запис, що Курбас Іларіон 1838 р. народження, рук. 1862, оженився 1894 р. був парохом церкви св. Михаїла (побудована 1731 р.) в с. Тлусте Заліщицького деканату в 1897—1900 рр.» [5]. Судячи з дати народження, це міг бути брат П. Курбаса.

Священиком став також один із синів Пилипа, ймовірно, Микола. Він мав сина-одинака Зенона, майже однолітка Леся — в усякому випадку, вони разом училися і навіть мешкали в одній кімнаті при Академічному домі Львівського університету.

Надзвичайно цінні записи розшукав дослідник П. Лінинський, який проживав у Брюховичах біля Львова і виявився ще й побічно причетним до Курбасового роду. 26 червня 1991 року він писав: «... після моїх міркувань дійшов висновку, що являюсь ледви чи не самотнім його свояком» [6]. П. Лінинському вдалося з'ясувати, що П. Курбас був не єдиним сином у батька і не єдиним священиком, як зазначав Т. Водяний. Повідомлення П. Лінинського надзвичайно цінне: «В шематизмі Львівської гр. кат. Архідієзії за 1888 рік значаться чотири священики Курбаси.

1. О. Филип — 1829 р. н. — парох Стар. Скалату.
2. О. Онуфрій — 1829 р. н. — парох с. Кустинь.
3. О. Ілїрій — 1838 р. н. — парох Нового Села.
4. О. Николай — 1860 р. н. — сотруди́к Стар. Скалату.

Після цих даних важко здогадатись, хто до кого і яке мав відношення. І от недавно після котрогось там чергового гортання цієї книжки, в надії, що все-таки натраплю на якийсь слід — справді знайшов розв'язку і то в стилі Агати Крісті!

Дослівно, на останній картці шематизму, в останніх рядках є коротка замітка, що о. Йосиф Фолис назначається сотруди́ником в с. Кустинь, що в Бродівському р-ні. Знаємо, що є там парохом о. Онуфрій Курбас, і знаємо, що Йосиф Фолис є одружений з Марією Курбасів. Тепер питання: ким є о. Онуфрій для Марії — батьком чи стрийком?

Передусім треба підкреслити, що прізвище Курбасів не є в Галичині поширене. Засвідчую, що за все своє свідоме життя (я — 1920 р. н.) не зустрічав в інтелігентських кругах (а такі нас передусім цікавлять) цього прізвища. Видимо, ті Курбаси, які значаться в цьому шематизмі, були однаковою галуззю, що згодом вимерла. Виглядає так, що було три брати священики. Два з них одного року народження (1829) це Филип і Онуфрій — могли бути близнюками, або просто братами (буває, що мати родить двічі в одному році) — третій — Ілїрій — 1838 р. н. Четвертий Николай — 1860 р. н. — це вже молодша генерація, і може бути сином когось із двох перших. Не без значіння є тут географія розположення парафій, на яких вони „сиділи“. Отже Филип був в Стар. Скалаті близь Тернополя, Онуфрій в с. Кустинь близь Бродів, Ілїрій в Новому Селі близь Збаража, а Николай був сотруди́ником знову ж таки в Стар. Скалаті (і це важно). Бувало так, що початкуючих священиків, в міру потреби призначали помічниками до вже немічних. В таких випадках без сумніву першенство давалось священикам з найближчої родини — н. пр. внук до діда, син до батька, чи дядька і т. д. Тому можна припускати, що о. Николай вже в 1888 р. нотується, як сотруди́ник в Стар. Скалаті у свого батька о. Филипа.

Споминів проф. Водяного про Курбаса не читав, але знаю, що він походив здається зі Скалатщини і

вчився в Тернопільській гімназії, де зіткнувся з братами Курбасами. При тій нагоді хочу висловити думку, чому проф. Водяний не згадує про Марію Курбас, яка по моїм міркуванням мусіла бути їх сестрою. В ті часи едукція (навчання, освіта. — Р. С.) дівчат цього середовища майже виключно кінчалась на поземі (ґрунті. — Р. С.) вилюдної (народної, початкової. — Р. С.) школи. Вийшла скоро заміж, коротко перед 1888 р., тоді переїхала в с. Кустинь коло Бродів, де її муж о. Йосиф Фолис був призначений сотрудником у її же дядька о. Онуфрія. Проживши всього 24 роки померла у 1893 р., а похоронена правдоподібно в с. Розджалів на Сокольщині, де парохом був о. Михайло Фолис — батько її мужа. Можна припускати, що проф. Водяний міг призабути, або взагалі не знати про її існування.

Отже Марія, на мою гадку, являється цим „відсутнім звеном“, без якого б важко було відповісти на багато питань, а передусім в'яснити інтересуючі нас міжродинні зв'язки.

Тепер про мужа Марії — о. Йосифа Фолиса (1862—1917). Був пізніше сотрудником у Білому Комині і остаточно парохом Скнилова близь Львова, послом на соймі, українським діячем, засновником огородничо-садівничої фундації — для практичного вишколу. Ця фундація льокалізувалась на сьогоднішньому Львівському аеродромі. Був він рідним братом моєї бабуні Олени, що була заміж за Петром Лінинським — замітним укр. гал. діячем, послом, судовчим надрядником. Йому саме належить шанобливо і тепло дедиковані (підписані. — Р. С.) Яновичами знімки.

Але чому Яновичі, а не Курбаси?! На цю тему є в мене концепція (навіть паралельно подвійна —

важна з них і обі разом цілком ймовірні. Але думаю, на цьому поки-що поставити крапку, щоб лист мій не перетворився в горе-дисертацію...» [6].

На закінчення пан Петро зробив такий висновок: «Керуючись періодичністю дат народжень інтересуючих нас безпосередньо Курбасів — ця галузь виглядала б так:

1. Батько — Филип — 1829 р. н. парох Стар. Скалату.
2. 1-й син — Николай — 1860 р. н. — сотр. Стар. Скалату.
3. 2-й син Степан — 1863 р. н. — властиво Янович.
4. 3-й син — Роман (?) — адвокат в Стрию.
5. 4-а дочка — Марія — 1869 р. н. — замужем за Й. Фалисом» [6].

З вищенаведених даних можна зробити висновок, що прадід Л. Курбаса мав не одного сина Пилипа, як стверджував Т. Водяний, а принаймні трьох: окрім Пилипа, ще Онуфрія та Іларіона, які теж були священниками. Це те, що вдалося знайти у «Шематизмах...» Не відповідає дійсності також твердження Т. Водяного, що у самого П. Курбаса було лише троє дітей — і всі сини. Як видно з вищенаведених документів, у нього було четверо синів: Микола, Михайло, Степан і Роман, а також донька Марія.

Тепер стосовно бабуні Л. Курбаса з боку батька. Сповідання Н. Врадій про те, що дружиною П. Курбаса була Осипа АЛІСЬКЕВИЧ мене дуже збентежило, адже згідно хрещення і метричного запису Л. Курбаса, мати Ст. Курбаса — Йосифа з ЛИТВИНОВИЧІВ.

Цей надзвичайно важливий документ — метрику — я розшукувала майже десять років, бо після Курбасової реабілітації в усіх енциклопедіях та різних офіційних джерелах і матеріалах писалося, що

Л. Курбас народився 12 вересня 1887 року в селі Старий Скалат на Тернопільщині. Складність пошуку полягала в тому, що театр «Руська Бесіда», в якому працювали Яновичі, був мандрівний і за рік перед народженням Л. Курбаса відвідав 17 міст і містечок Галичини, троє з яких нині належать Польщі. Довелося звертатися в усі 17. Знайшла запис у Польщі, в Перемишлянському архіві. Там Л. Курбаса, який народився 25 лютого у Самборі, охрестили і записали 8 січня 1888 року. З цього запису виходить, що новонародженого майже рік не хрестили і не записували, перевозячи з одного міста до іншого: з Самбора до Коломиї, потім до Чернівців, Вижилиці, Косова, Городенків, Чорткова, Товстого, Монастирського, Бучача, Станіславова, Тернополя, Золочіва, аж поки не потрапили до Перемишля (ці дані було люб'язно надано Р. Пилипчуком). Тут було родинне гніздо Іоанни Гриневецької, з якою дружили Яновичі і яка згодилася бути хрещеною матір'ю Леся. В чому причина, що дитя не хрестили і не записували такий тривалий час, що тоді було незвичним? Ймовірніше за все, що Ст. Курбас сподівався, що батько змінить гнів на милість, вибачить синові його, як він вважав, негідний вчинок: кинув гімназію посеред навчання, втік із священницького дому, подавшись до мандрівної трупи, а також пошлюбив без дозволу батька акторку. Та священник, як і актор, мав упертий характер — і не хотів навіть чути про сина. Далі зволікати із хрещенням і записом немовляти було неможливо, довелося це зробити у Перемишлі, далеко і від Самбора, місця народження Леся, і від Старого Скалату — родинного гнізда Курбасів. Тому із датою і місцем народження Л. Курбаса виникло багато розбіжностей.

Документ цей дуже важливий. У зв'язку з тим, що до нього ми будемо ще не раз звертатися, наведу його повністю. У першій колонці про народження: «25 лютого 1887 место — рожденне в Самборе» — написано вертикально через колонку, в якій зазначено, коли дитя хрестили: «8 януарія 1888». Далі: «Александръ Зенонъ (двохимень). Бабка (акушерка — Р. С.) Сорувко з Самбора». Нижче запис в кількох колонках: «Крестил митр. О. Поланський». В наступній колонці: «Leqitimi — правого», тобто народжений у законному шлюбі. У колонці «Patris — Стефан Курбас, синъ Филипа Курбаса священника з Старого Скалату и Юсифи з Литвиновичев — (акторъ при украинском театре)». В колонці «Matris: Ванда, дочерь пок. Іоанна Тейхера, урядника при Старостве — и Каролины з Кульчицьких (акторка)». В колонці про хрещених батьків: «Казиміръ Владиславъ Площевський — актор. Іоанна Гриневецька, донька Николая Гриневецького (акторка)» [7].

Чому син Стефан при хрещенні свого сина подав прізвище матері «ІОСИФА ІЗ ЛИТВИНОВИЧЕВ» невідомо. Вона померла молодою, коли Ст. Курбас був ще малим, і він міг забути її прізвище (імена подібні: Осипа, Іосифа), а в пам'ять врізалось, що рід її прийшов з Литви. Чи була вона русинкою, чи походила із литвинів? Можливо, останнє, бо прізвище АЛІСЬКЕВИЧ теж не українського походження. Можливо, ЛИТВИНОВИЧ, яке подав її син при хрещенні Леся, — це прізвисько його бабуні по матері. В Україні тим, хто приходив з інших країн (Литви, Сербії, Молдавії тощо), у зв'язку зі складністю написання і вимови родового прізвища, змінювали його на нове, яке дуже часто співпадало з національністю: з'являлися литвини, молдавани, сербини...

Тож твердження Т. Водяного про те, що предки П. Курбаса прийшли з Литви, сумнівне. Судячи з прізвища його дружини, ймовірно, що саме її предки прийшли з Литви.

Сам Л. Курбас пізніше своїм друзям і знайомим у Києві і Харкові говорив, що за переказами предки Курбасів прийшли з Норвегії. Те саме, вочевидь з його слів, стверджувала також В. Чистякова. Можливо, так воно й було, бо прізвище Курбас теж не українського походження. В будь-якому випадку самому Л. Курбасу це імпонувало, він зазначав, що через це, ще навчаючись у гімназії, став вивчати норвезьку мову, щоб читати в оригіналі Генріка Ібсена, яким тоді захоплювався. А заснований 1922 року новий колектив назвав «Березолем» завдяки іншому видатному норвезькому письменникові — Бйорнстjerne Бйорнсону — під впливом вірша, який Л. Курбас переклав українською мовою і подав як епіграф до статті в журналі «Барикади театру», що його видавало мистецьке об'єднання «Березіль».

З великого грона Курбасів Лесь близько зійшовся лише з дядьком Романом, який мав на нього великий вплив. За словами Т. Водяного, Р. Курбас був «людиною прогресивних поглядів, він тримав зв'язки з російськими революціонерами-емігрантами, брав діяльну участь у студентському житті» [1, 56]. Дружив він також із своїм стриччим братом Зеноном (при хрещенні дали йому два імені: Еміліан і Зенон, був сином Миколая Курбаса, греко-католицького священика). Т. Водяний називав його «„залізним студентом“, тобто, що все студіював і нічого не кінчав» [1, 56].

Зенон не мирив з батьком (очевидно, тому не подобалося ставлення сина до навчання), тому часто

наїжджав до Старого Скалату. Брати теж не дуже товаришували, більше того, не поважали один одного. Мали різні натури: артистичний Лесь надавав великого значення зовнішньому виглядові, завжди був елегантним, водночас, не дотримувався порядку в кімнаті, а Зенон дратували розкидані скрізь речі брата, за що між ними постійно точилися суперечки. У Львівському університеті вони жили разом в одній кімнаті Академічного дому на вулиці Supinskieho, 17, нині Коцюбинського. Зенон у 1909 році вивчав замлогію, ботаніку і природу. Попри сутічки, які між ними виникали, саме Зенону довіряв Лесь найпотаємніше, зокрема, історію із заміжньою пані К. з Наддніпрянської України, яка приїхала до Львова разом з багатим чоловіком вивчати філологію в Львівському університеті. Це перше кохання Л. Курбаса закінчилося трагічно. Пані К., яка обіцяла залишити чоловіка, взяти шлюб із Лесем і піти разом з ним працювати в театрі Йосипа Стадника, раптово виїхала з чоловіком зі Львова. Для Л. Курбаса це стало великим ударом. До всього в липні 1910 року почалися демонстрації: студенти вимагали від уряду, щоб університет із польського став українським. Під час цих заворушень було вбито студента Адама Коцку. Поліція заарештувала більше сотні демонстрантів, серед них і Л. Курбаса, інкримінуючи йому вбивство А. Коцки на тій підставі, що Лесь був з палицею. Протримавши його в буцегарні приблизно двадцять днів і не знайшовши доказів, Л. Курбаса відпустили, однак слідство тривало ще понад рік. У зв'язку з цим поліція поставила перед ректоратом умову — Л. Курбаса як неблагонадійного наступного року до навчання не допустити. Він пробував влаштуватися в театр «Руська Бесіда», але

Й. Стадник тоді його не взяв. Ці події стали причиною того, що Л. Курбас вирішив звести рахунки з життям. Він пішов у Львові на залізничну станцію — Підзамче — і кинувся під потяг. На щастя, машиніст ще не набрав швидкості, вчасно зупинив паротяг, і Курбаса тільки вдарило. У непритомному стані його привезли до шпиталю, де швидко привели до тями і відпустили. Коли Зенек довідався про це, він одразу ж відвіз брата до Старого Скалату.

Що стосується материнської гілки, згідно з метричним записом народження і хрещення Олександра Зенона батьком матері Курбаса був «Іоанн Тейхер, урядник при Старостві», однак на час хрещення Леся цей дід уже не жив. З прізвищем та іменем цього діда маємо теж суттєві розбіжності. У метричному записі про народження Леся він названий Іоанном, матір Л. Курбаса всі називали Вандою Адольфівною, однак в одній із анкет, які заповнював режисер у «Березолі», він подав ім'я матері — Ванда Альфредівна.

Те, що батько пані Ванди мав три імені — не дивина, адже він був римо-католиком, які при хрещенні давали дітям кілька імен. Мати Л. Курбаса з трьох імен батька вибрала Адольф, вочевидь, воно їй більше подобалося.

Стосовно дівочого прізвища Ванди Адольфівни: у «Виказі членів „Руско-народного театру...“», який заповнювала мати Л. Курбаса, зазначено: «Ванда з Тейхманів...» [2]. Так подано прізвище батька Ванди Адольфівни і в метричному записі про народження в Старому Скалаті 24 вересня 1893 року сина Корнелія.

Розв'язати цю проблему допомогла мені Н. Врадій. В листі від 20 травня 1987 року вона сповісти-

ла справжнє його прізвище, а також ще одне його ім'я: «Батько Ванди КУРБАС, Адольф ТАЙХМАН (TEICHMANN) значиться збирачем податків при Старостві в Городенці в 1870, 1873 рр. Будучи на пенсії, Адольф ТАЙХМАН у 1876, 1877, 1881, 1887 рр. був заступником бурмістра у Городенці» [4].

Про те, що справжнє прізвище діда Л. Курбаса по матері не Тіхман і не Тейхер, а ТАЙХМАН, підтвердив у листі від 4 червня 1988 року також краєзнавець В. Старик з Чернівців. Лист цей надзвичайно цікавий, думаю, що він може стати у пригоді тим театрознавцям, які поставлять за мету відтворити генеалогічне дерево Л. Курбаса, тому подаю його повністю: «Шановна Раїсо Дмитрівно! Відписую Вам з деяким запізненням, бо, як я і передбачав, для роботи в міському архіві ЗАГСу потрібно було окремого відношення від СПУ, яке отримав від В. І. Фольварочного лише на цьому тижні. На жаль, головної цілі — метрики Курбасової матері — мої пошуки не досягли, бо метричні книги римо-католицьких парафій в Чернівцях збереглися лише почавши від 1870 року, давніші ж безповоротньо втрачені. Напевно, Курбасові предки недовго прожили в Чернівцях, або, принаймні, їх діти після 1870 року народжені поза Чернівцями. І все ж, переглянувши метричні книги за кільканадцять років, я отримав деяку інформацію, яка, можливо, буде для Вас цікавою.

В Чернівцях ще на початку нашого століття жили представники родини Тайхманів (по-німецьки Teichmann), в той час, як не має жодної згадки про Тейхерів або ж Тіхманів. Один з цих Тайхманів — Теофіл — міг би бути молодшим братом Курбасового діда. На користь такого припущення говорить його галицьке походження і близьке соціальне стано-

вище. А отже: Теофіль Тайхман народився 1850 року в Рогатині, його батьками були Вінцент Тайхман і Маріана Дилінська, які сповідували римо-католицьку релігію. В 1875 році, коли Теофіль женився на Юлії Айфлер, він був сторожем при магістраті в Чернівцях, а отже магістратським службовцем. В метриках хрещення його дітей (в 1876, 1877 рр.) записана вже інша професія Теофіля Тайхмана: магістратський пекар (pistor), напевно він покинув своє сторожування і зайнявся більш прибутковою справою.

В Чернівцях жили і Кульчицькі, найдавніші метричні записи з 1872 р. стосуються якогось Антона Кульчицького, залізничника, але, скоріш за все, вони не мали жодного відношення до пані Ванди.

Оце і все, що я міг довідатися в нашому архіві, дальші цілеспрямовані пошуки в Чернівцях вести немає змісту, хіба би чисто випадково щось потрапило на очі. Якби був відомий номер будинку, в якому народилася Ванда Тайхман (а цей номер обов'язково вказувався в медичному свідоцтві), тоді можна було б по ґрунтовних книгах та книгах перепису населення Чернівців якось локалізувати місце проживання предків Курбаса в Чернівцях, а поки-що вийти на коріння Курбасових предків по материнській лінії можна було б, на мою думку таким чином:

1. Можна спробувати відшукати в Івано-Франківську метричні книги римокатолицької парафії в Рогатині за 1840-і — 1850-і роки, в яких мали б бути відомості про тих Тайхманів, які в 1870 році мешкали в Чернівцях.

2. Так як в ХІХ ст. всі метричні книги велися принаймні в трьох примірниках, один з них зберігався в столиці відповідного архієпископства, то можна було б пошукати в львівських архівах за

копіями метричних книг чернівецьких римо-католицьких парафій до 1870 року, де напевно віднайшли б певні дані про дідів і матір Леся Курбаса (Буковинські католики в ХІХ ст. підпорядковувалися львівському католицькому архієпископу).

Відсутність староства в Чернівцях пов'язана з тією обставиною, що після революції 1848 року Буковина отримала дуже широку автономію (свій сейм, уряд, крайове військо-ландвер, своє шкільництво, фінанси і т. д.). По відношенню до Відня Буковина була таким же автономним краєм, як і Галичина, з тією різницею, що в Галичину цісар призначав намісника, а на Буковину — президента. Староства ж були в повітах (на теперішні часи в районах), але не в столиці краю Чернівцях. А взагалі на Буковині не вживали слів староста, староство, а перекладали німецькі терміни гауптман, гауптманшафт словами: капітан, капітанія. Можливо, що батько Ванди Тайхман був „урядником староства" в якомусь іншому містечку поза Чернівцями, а може маємо тут справу з анахронізмом або опискою» [8].

Дружиною Іоанна Адольфа Альфреда Тайхмана — другою бабцею Леся — була Кароліна з Кульчицьких. Судячи не лише з імені і прізвища, але також з того, що віддала свою доньку навчатися до польських монахинь, була за походженням полькою.

Тому, якщо Теофіль Тайхман був братом Адольфа Альфреда Іоанна Тайхмана — діда Л. Курбаса — то знаємо, що його батьками, отже прадідом і прабабунею Леся по материнській гілці були Вінцент Тайхман і Маріана Дилінська.

Стосовно прізвища Кульчицька — воно розповсюджене в Галичині. Став історично відомим русин Юрій Кульчицький, який врятував віденців від

турків. Під час набігів турків на українські землі він потрапив до полону, де досконало вивчив турецьку мову та східні звичаї. Звільнившись з полону, жив у Відні, і коли 1683 року турецька армія взяла місто в довготривалу облогу, Ю. Кульчицький перевадягся в турецьке вбрання, перейшов лінію фронту і розвідав плани ворога, завдяки чому австрійські війська знайшли слабе місце на турецькому плацдармі і розбили могутню армію. За цей подвиг Ю. Кульчицький став почесним громадянином Відня.

Серед Кульчицьких багато знаних митців. У «Словнику художників України» зафіксовані художниці сестри Олена і Ольга Кульчицькі, архітектори Франтішек Ксаверій Кульчицький і Генріх Кульчицький. З останнім мала розмову, а також листувалася з народною майстринею Стефанією Кульчицькою зі Львова — розпитувала їх, чи не мають їхні роди спільного коріння з гілкою по материнській лінії Л. Курбаса. Вони пожалкували, що це не так.

Коли проаналізувати навіть найближчі гілки Курбасового генеалогічного дерева, стане зрозумілим його талант поліглота, те, що він не лише досконало володів рідною українською, а також російською, німецькою, польською мовами, що дало йому можливість навчатися у Віденському університеті, де викладали німецькою, і Львівському, де навчання велося переважно польською (лише деякі предмети читали українською).

У зв'язку з тим, що в Галичині по містечках і селах проживало багато євреїв, кочуючи разом з батьками акторами мандрівного театру товариства «Руська бесіда», Л. Курбас вивчив і мову їдиш, завдяки чому пізніше, коли 5 жовтня 1933 року його знімуть з роботи в театрі «Березіль», він одразу ж

поїде на запрошення керівника Єврейського театру Соломона Міхоелса до Москви і буде ставити на їдиші «Стіну плачу» Фрідріха Вольфа.

Стосовно батьків Л. Курбаса, насамперед, матері. Згідно «Виказу членів „Руско-народного театру...“»: «Ванда... Курбас (Яновичева) народилася 11/11/67 в Чернівцях, греко-католичка; вступила на руску народну сцену 1/1/85, закінчила 8 класів гімназії в Коломиї» [2]. Отже, прийшла до театру, коли їй було трохи більше сімнадцяти років. Грала, як сама зазначала, «характеристично комічні і серію (серйозні. — Р. С.) ролі, в вечерах не зайнятих сценою каса» [2].

З цього запису довідуємось, що маючи на час заповнення анкети двох маленьких дітей, Ванда Адольфівна не могла повноцінно працювати над виставами, бо мандрівний театр, не маючи достатньої кількості глядачів, змушений був майже щодня показувати нові п'єси. Аби підтримувати певний достаток у сім'ї, вона вечорами, коли не була зайнята у виставі, змушена була підробляти в касі, залишаючи маленьких дітей вдома одних (іноді за ними дивилася Стаднікова, з якою вони дружили, а частіше всього їх брали до театру, де вони змалечку передивилися по кілька разів усі спектаклі). Загальна сума її щомісячної платні складала 25 золотих ринських — тодішні австро-угорські банкноти. Це чи не найменша платня в «Руській Бесіді». Очевидно, її чоловік як першорядний актор заробляв набагато більше. Був взагалі амбітніший за неї, такий висновок можна зробити навіть з «Виказів...», які вони заповнювали: Ст. Курбас писав докладніше про свою роботу, тоді як Ванда Адольфівна не назвала жодної ролі, яку виконувала, видно заповнювала вона

анкету поспіхом, бо деякі дані навіть подала не в належній колонці. Цікаво, що в графі про віру вона написала — греко-католицька, тоді як її батько був римо-католиком, мати, вочевидь, теж. Мабуть, беручи шлюб зі Ст. Курбасом, який належав до греко-католицької віри, вона змушена була перейти у віру чоловіка.

Як видно з її «Виказу...», вона закінчила 8 класів гімназії в Коломиї, а Ст. Курбас, як сам зазначав — 7, але Т. Водяний стверджував, що Ст. Курбас залишив гімназію у сьомому класі, тому дружина була освіченішою за чоловіка.

Краєзнавець з Івано-Франківщини І. Білинкевич сповістив, що в той час державних гімназій для дівчат не було, існувала приватна школа під управою польських монахинь — так звана школа «уршулянок» (так звався орден монахинь і таку ж назву мала жіноча польська приватна гімназія). Факт навчання В. Курбас під суворим наглядом монахинь проливає світло на деякі риси крицевого характеру матері Л. Курбаса, на що вказували ті, хто з нею близько спілкувався, зокрема Юрій Смолич, який був сусідом Курбасів у харківському будинку «Слово». «Пригадую матір Леся Степановича. Ми всі звертались до неї за старовинним звичаєм — „пані Вандо“, а поза очі звикли казати „пані Курбасова“. Була то людина із минулого, старого віку — з відповідними, віджилими нині, ба й на той час, звичками та традиціями. Але то була жінка багатой душі і щедрого серця, обдарованого інтелекту і гарячих емоцій — змістовна й цікава. Око мала зірке, вдачу міцну, але язик — до слівця гострого й дошкульного» [9, 85].

Ванда Курбас була непересічною особистістю. Окрім того, що досконало володіла не лише україн-

ською, а й польською та німецькою, вона прекрасно грала на роялі. Ці таланти успадкував від неї й син. Т. Водяний писав: «Лесь дуже добре грав на фортепіано. Крім збірників українських пісень та арій Лисенка, Січинського, Вахнянина, Людкевича та ін. і польських музичних шкіл, він мав великий двотомний німецький збірник „Sang und Klang“, в якому були вибрані пісні й арії та партії з опер Бетховена, Шопена, Шумана, Мендельсона, Ліста, Гайдна, Чайковського, Вагнера, Штрауса. З того збірника Лесь часто грав нам і співав поодинокі композиції, і грав, не те щоб тарабанив, як це іноді буває, а з великою технікою, великим чуттям...

Грати й читати ноти „з листа“ Лесь умів уже в сьомому класі. Я думав, що він ходив до якоїсь музичної школи. Але Zenko сказав, що Лесь не ходив до школи, а навчився цього від матері та від акторів. Коли Лесь жив у діда, його вчив той самий дядько Роман, який теж був музикальний» [1, 59—60].

Те, що Степан Янович був першорядним актором, на якому тримався майже весь репертуар театру, підтверджується багатьма джерелами. Зокрема вищенаведеним «Виказом членів „Руско-народного театру“» під зарядом «Руської бесіди у Львові», набраним типографським способом. Подаю ці надзвичайно цікаві відомості мовою і правописом оригіналу. У цьому «Виказі...» у трьох колонках працівники трупи подавали про себе офіційні відомості. У першій колонці: «Ім'я і прізвище (також прибране). День, рік і місце уродження і віра», рукою батька Л. Курбаса написано: «Стефан Курбас (Янович) 28 н. ст. 1862 р. Куропатники, Галичина, гр. кт.». У колонці «Укінчені школи — попереднє заняття. Стан: вільний — жонатий — заміжня — число дітей» — читаємо;

«VII кл. гімн. — жонатий — двоє дітей». Третя колонка — найширша, тут подавалися «Перше і кожде з слідуєчих що важнійше заняте в „Руско-народнім театрі“ під зарядом „Руської бесіди“ у Львові — гажа (ангажемент, плата — Р. С.) — ролі“, Ст. Курбас докладно описав свою роботу в колективі. Текст подаємо за тим правописом: «До р. н. театру вступив в р. 1884 — в жовтню (17 н. с.). До р. 1891 повнив службу актора перворядних ріль: богатирів („Олег“, „Ярополк“ — Володимір... В народних штуках богатирів і характерні, типові: (Иван — „Дай серцю волю“). В оперетках також першорядні тенорові партії („Барон циг.“) Ермінію, Весела війна — Умберто/Гаспаронг, „Дзвони корн.“... як і комічні. Від р. 1891 — 1/2 93 р. режісер всіх штук в...» [2].

Далі було ще чотири рядки, але, на жаль, сторінка обірвана, і текст втрачено.

Судячи з інших записів, які склалися акторами театру «Руська Бесіда» 12 грудня 1895 року, очевидно, що й Яновичі — Ванда і Степан — заповнювали свої анкети в цей час. Пізніше Ст. Курбас стане також директором театру. Ймовірно, це відбулося 1896 року, у львівському архіві за цей рік є акт, в якому Ю. Касиненко зрікається директорства на користь Ст. Курбаса. Керував він трупою недовго, бо, як переважна більшість творчих особистостей, не ладнав з бухгалтерією, був кепським адміністратором. До того ж важко захворів, пробував лікуватися (однак з цього нічого не вийшло) і 1900 року остаточно полишив сцену.

Однак, проаналізувавши вищенаведений короткий запис у «Виказі...», бачимо, що Ст. Курбас був першорядним актором, виконував головні ролі в історичних, класичних, побутових виставах, комедіях,

співав в оперетах, а також мав нахил до режисури.

Валентина Миколаївна Чистякова розповідала мені, що у Ванди і Степана було шестеро дітей, п'ятеро з них померли маленькими, здебільшого від сухот, від яких тоді не було ефективних ліків. Через те, що Ванда Адольфівна часто ховала своїх померлих дітей, її називали Ніобеєю.

### Література

1. Лесь Курбас. Спогади сучасників. — К., 1969.
2. Центральний Державний історичний архів України у Львові. — Ф. 514, оп. 1, спр. 41. — Од. збереження 69.
3. Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. — Архів Курбаса. — Інд. №8465.
4. Лист від Врадій Н. до Скалій Р. від 20.05.1987. Архів автора.
5. Лист від Арсенича П. до Скалій Р. від 3.01.1989. Архів автора.
6. Лист від Лінинського П. до Скалій Р. від 26.06.1991. Архів автора.
7. Метричний запис про народження і хрещення Л. Курбаса. Архів м. Перемишля. Копія — особистий архів автора.
8. Лист від Старика В. до Скалій Р. від 4.06.1988. Архів автора.
9. Смолич Юрій. Розповідь про неспокій: Деяко з книги про двадцяті й тридцяті роки в українському літературному побуті. — К., 1968.

*Сергій Гордєєв*

кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедрою режисури Харківської Державної Академії культури, професор

### **ОСОБИСТА БІБЛІОТЕКА ЛЕСЯ КУРБАСА ЯК СКАРБНИЦЯ ДУХОВНОГО ТА ТВОРЧОГО НАТХНЕННЯ РЕЖИСЕРА**

Книги — морська глибина,  
Хто в них пірне аж до дна,  
Той хоч і труду мав досить,  
Дивнії перла виносить.

*Іван Франко*

В історію вітчизняної та світової культури Лесь Курбас увійшов як дивовижно яскрава творча особистість, що привертає увагу універсальністю свого генія, широтою мислення, одержимістю в праці, винятковою освіченістю й ерудицією. За спогадами Юрія Смолича, він був дійсно феноменальною людиною, «символом прогресивного розвитку української культури, прообразом нового українського інтелігента» [1, 192].

Які благодіючі чинники сформували феномен Л. Курбаса, того Курбаса, в особі котрого маємо щасливе і рідкісне поєднання геніального художника театру (блискучого актора, режисера, педагога,

драматурга, перекладача, сценічного діяча) і «надто своєрідного театрального філософа-етика»? [1, 251]. Разом із великою школою життя джерелом наснаги для Л. Курбаса стануть книги, невичерпні скарбниці духовного набутку людства, виробленого ним протягом тисячоліть.

Ще з юнацьких років Л. Курбас зацікавиться книжками і до кінця своїх днів не розлучатиметься з ними. Так, відомий краєзнавець Тернопільщини Петро Медведик свідчить, що дядько режисера, котрий був юристом, передав своєму племінникові «повну шафу книжок, які збереглися у Старому Скалаті в будинку, де сьогодні музей Курбаса. Це були художні твори класиків української і світової літератури, словники та посібники для навчання в гімназії: „Малий латино-німецький підручний словник" (1880), „Психологія і логіка Ельзенгаса" (1901)» [2, 71—72].

Курбасівська бібліотека в Скалаті стане тим чинником, що формуватиме естетичні смаки та літературно-театральні уподобання майбутнього режисера і багатьох його товаришів, впливатиме на формування його світогляду, розширення знань, на ціле життя пробудить любов до книжки. Саме про любов до книги як про одну з найбільших пристрастей у житті режисера говоритимуть його сучасники. «Пам'ятаю випадок: зима, заметіль — Курбас приходить на репетицію без шапки. Задоволений усміхається, в руках кілька рідкісних книжок. Виміняв у старика-букініста, той заломив неймовірну ціну, довелося віддати шапку...» — згадував Олександр Запорожець [1, 234]. «У Курбаса була багатюща бібліотека по мистецтву, де завжди можна було знайти потрібний тобі примірник», — писав Юрій Смолич [1, 218].

Важливим етапом збагачення Курбасової бібліотеки (за свідченням П. Медведика) був час навчання у Віденському та Львівському університетах у 1907—1911 роках. Це придбані книги за програмою студій та з мистецтва, насамперед, «Німецька усна народна творчість», «Старі фламандські пісні», «Книга балад», «Романси про Сіда», «Історія загальна літературна», «Підручник польської літератури», «Практична граматики української мови», «Становлення нової драми», «Шедеври європейської поезії драматичної» в перекладі Яна Каспровича. Тоді Л. Курбас уже виступав як актор і режисер на аматорській сцені Львова (1910), у Відні відвідував вистави Бургтеатру. У Відні помешкання студента Л. Курбаса наповнювали книги, що стали джерелом його театральної освіти, засобом паралельного навчання там же в мистецькому класі Драматичної школи при консерваторії. Жив він дуже скромно, оскільки на книжки витрачав половину своєї «дотації» від батьків. Тоді, зокрема, придбав книги «Література народів Сходу» (1902), «Іспанський театр» (1885), «Сценічний огляд» (1905), «Артистичне життя» (1904), «Королівський театр у Відні» (1899), «Історія мистецтва», індійський епос «Махабхарата», «Мистецтво театру» та ін. [2, 71—72].

Завжди Л. Курбас житиме в оточенні книг. Навчаючись, він буде найпильнішим читачем приватної бібліотеки свого дядька Романа, за короткий час прочитає все найцікавіше в ній, а це, перш за все, твори українських письменників Тараса Шевченка, Івана Франка, Марка Вовчка, Григорія Квітки-Основ'яненка, Василя Стефаника, Михайла Коцюбинського; усе, що зможе дістати в хаті діда, — приходського священника, який мав бібліотеку російсь-

ких класиків, а саме: Олександра Пушкіна, Миколи Гоголя, Миколи Некрасова, Льва Толстого, Івана Тургенєва, Федора Достоевського, Антона Чехова.

Починаючи з 1916 року — періоду організації Л. Курбасом Молодого театру — і згодом, упродовж усіх років творчої роботи (у створених ним «Кийдрамте» (1920—1921) та театрі «Березиль» (1922—1933)), він продовжуватиме старанно комплектувати власну книгозбірню. На жаль, поки що ми не знаємо, скільки найменувань нараховувала його особиста бібліотека (це ще потребує уточнення), але відомо, що була вона однією з найбільших серед приватних мистецьких бібліотек Харкова, а щодо цінності зібраних у ній рідкісних театральних і літературних видань переважала всі інші індивідуальні збірки.

В особистій бібліотеці Л. Курбаса зібрано книги різними мовами (українською, російською, польською, німецькою, англійською, французькою, грецькою, єврейською, латинською, церковнослов'янською та іншими) — багато книжок, що вийшли друком від початку ХІХ до початку ХХ століття. Ця унікальна книгозбірня переконливо свідчить про глибину і різноманітність зацікавлень режисера. Вона відображає неспокійний, бурхливий темперамент митця, його постійне прагнення до самоудосконалення. Палке бажання реформувати театральне мистецтво, ствердити у своїх експериментальних режисерських пошуках нові ідеї стане одним із життєвих і творчих принципів Л. Курбаса — кредо, якого він постійно дотримуватиметься сам і вимагатиме того ж від однодумців-акторів та режисерів.

Ознайомитись з Курбасовою бібліотекою означає ознайомитись з інтересами великого режисера, глибше проникнути в його внутрішній світ, пізнати

думки і настрої художника, оскільки вибір книжок завжди характеризує людину. Особиста бібліотека Л. Курбаса є дуже цінним матеріалом для дослідників життя і творчості видатного діяча українського театру і в плані глибшого проникнення у творчу лабораторію митця, і з погляду розкриття своєрідності творчого процесу та генези окремих сценічних творів і задумів режисера, формування його світоглядних настанов та естетичних ідеалів.

Незважаючи на матеріальні нестатки, які супроводжували режисера впродовж усього життя, його бібліотека невпинно зростала. «Курбас не був, — як влучно визначила Валентина Чистякова, — ні бібліоманом, ні бібліофілом, коли ця назва має означати любителя книжок взагалі або колекціонера рідкісних видань» [3].

Уважне знайомство з книжками особистої бібліотеки Л. Курбаса переконує, що потрапили вони до книгозбірні режисера не випадково. Тонкий знавець літератури, суворий її цінитель, Л. Курбас купував переважно твори улюблених авторів, а також книжки, необхідні для праці. Збагачення Курбасової бібліотеки невід'ємне від праці режисера, нерозривно пов'язане зі сторінками його біографії. У 1920-х роках ім'я Л. Курбаса (період створення журналу «Нове мистецтво») зустрічаємо на сторінках багатьох мистецьких видань України. У той час бібліотека режисера особливо активно поповнюється за рахунок книг з теорії та історії театру, психології, економіки, соціології, політики, а також збагачується різними енциклопедичними виданнями й довідниками, такими необхідними Курбасу-публіцисту для роботи.

Книги, зібрані в особистій бібліотеці митця, є яскравим свідченням великої любові режисера до рід-

ного народу, його театральної культури, історії, літератури, фольклору. Серед великої групи «україніки» — присвячені театру України наукові праці вітчизняних, російських, західноукраїнських науковців, розвідки з етнографії та історії.

Належне місце на полицях Курбасової бібліотеки відведено театральній літературі. Жодне значне явище театрального життя України і зарубіжжя не пройшло повз увагу Л. Курбаса — найбільшого шукача, режисера-новатора вітчизняного театру 1920—1930-х років. З книжок, присвячених історії та драматургії театру, його теорії та практиці, зібраних у приватній бібліотеці Л. Курбаса, можна скласти окрему велику бібліотеку театральної літератури. Широко представлено тут літературу зі східного театру, до якого режисер ставився з великою повагою. Багато в Курбасовій книгозбірні творів «товаришів по цеху» — режисерів, які власний цікавий сценічний досвід змогли відобразити й у теоретичних працях.

Л. Курбас цікавився різними творами художньої літератури. Як засвідчив час, лише незначна їх кількість була відібрана для постановок. Звичайно, митець, працюючи над драматургією в період формування задумів постановок, робив режисерські замітки, скорочення чи перемонтування тексту. Деякі примірники з позначками режисера збереглися до нашого часу. Багато книжок, що містяться нині в театральних музеях України, мають і особистий автограф хазяїна бібліотеки — Л. Курбаса, який просто підписував обкладинки — «Леся Курбас».

Особиста бібліотека Л. Курбаса відображає глибину і різнобічність його педагогічних, філософських та наукових зацікавлень. Це книжки, що стосуються санскритського письменства і давньої ін-

дійської міфології, італійського Відродження, давньо-слов'янських пам'яток, творчості сучасних режисерів зарубіжних і вітчизняних філософів, давньої української філософії та широкого кола питань, що перебували у колі Курбасових зацікавлень.

Книжки з особистої бібліотеки режисера, які він, перечитуючи, раз у раз брав до рук, часто слугували йому поштовхом для пошуків у створенні власної системи виховання акторів. Це, перш за все, «книги та статті режисерів А. Аппія, О. Брама, Г. Крега, Г. Фукса, М. Євреїнова, Ф. Комісаржевського, В. Мейерхольда, театральних педагогів Ф. Дельсарта, Е. Жака-Далькроза, С. Волконського» [4, 13].

Визнання Костянтином Станіславським того, що з усіх мистецтв, об'єднаних у театрі, найважливіше — акторське, «є найвідсталішим, яке не має міцних відпрацьованих засад» [5, 450], об'єктивно характеризувало ситуацію, що склалася тоді й на українській сцені, і яку намагався змінити Л. Курбас у своїй творчій практиці. Закладаючи основи акторської школи «Березоля», він разом з учнями і соратниками стверджував у своїх виставах принципово нові підходи до драматургічного матеріалу, працював над новаторськими методами акторської гри. Спектаклі Л. Курбаса містили багато матеріалу для роздумів про майбутнє акторського мистецтва, дарували нові творчі ідеї практикам театру, теоретикам, критикам.

Разом із системами Костянтина Станіславського, Вс. Мейерхольда, Євгена Вахтангова в театрі 1920—1930 років поступово утверджувалася і система Л. Курбаса, яку умовно можна охарактеризувати як систему виховання «синтетичного актора», здатного освоїти не тільки стилістику драматургії, а й виразні засоби як оперного, балетного, естрадного, цирково-

вого мистецтв, кінематографа, котрі стали органічною особливістю багатьох експериментальних вистав режисера в «Березолі».

І це не випадково. Роздумами про значення синтезу у творчості актора, режисера, художника сповнені численні виступи Л. Курбаса перед учнями, з якими він у процесі пошуків і експериментів розробляв техніку роботи актора над собою.

Надаючи великого значення синтезові слова й пластики — головним акторським виражальним засобам, у розмовах з учнями режисер використовував матеріали з власної бібліотеки, яка стала цінним джерелом для творчих зацікавлень режисера.

Серед видань Курбасової бібліотеки привертають увагу книжки з дарчими надписами. Дарують митцеві свої книжки з посвятою колеги-режисери, актори, вдячні учні та інші. Дарчі надписи на книгах досить розмаїті, але всі вони сповнені глибокої шани і любові до генія Л. Курбаса. Ось один з таких характерних написів на Театральному порадику №2 (К., видавництво «Дніпросоюзу», 1920), присвяченому праці проф. Володимира Сладкопєвцева «Вступ до мімодрами»: «Вельмишановному нашому лекторові, славетному артисту України, Лесю Курбасу. Слухачі Б.-Церків. театр. школи-студії. 11/VIII. 1921 р. Голова комслуху. Секретар» [6].

Хочеться ще раз нагадати, що велика книгозбірня режисера була відкрита для багатьох його сучасників. Згодом, коли дружина Л. Курбаса стала хранителькою його бібліотеки (це трапилося після арешту режисера, наприкінці 1933 року), вона дбайливо зберігала книги. Так було до її евакуації у вересні 1941 року. Потім нагляд за бібліотекою взяла на себе Марія Чеботарьова, яка працювала

бібліотекарем у Харківському театральному інституті. Саме їй вдалося врятувати бібліотеку під час німецько-фашистської окупації Харкова. Частина книг було знищено, але більшість примірників бібліотеки повернулися до Валентини Чистякової. Вона охоче позичала книги Л. Курбаса, нікому не відмовляла.

У 1970-х роках більшу частину книгозбірні Л. Курбаса В. Чистякова передала до Тернопільського краєзнавчого музею, частину бібліотеки — до музею театру «Березіль» у Харкові і Державного музею театру, музичного і кіномистецтва України в Києві. Деякі книжки з цієї бібліотеки В. Чистякова і мати Курбаса, — за твердженням П. Медведика, — «подарували колишнім акторам харківського „Березіля“, окремі потрапили до Львова...» [2]. До цього треба додати, що В. Чистякова кілька книг подарувала автору цих рядків. Відомо, що деякі книги з Курбасової бібліотеки зберігаються в приватних колекціях митців і науковців Києва, Москви, Санкт-Петербурга. Тому пошук і дослідження книгозбірні українського режисера продовжуватиметься й надалі.

### Література

1. Лесь Курбас. Статті и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие. — М., 1987.
2. Медведик П. Бібліотека Леся Курбаса // Тернопіль. — 1995. — №4.
3. Рукописні спогади В. М. Чистякової про Леся Курбаса. — Зберігається в особистому архіві С. І. Гордєєва.
4. Бобошко Ю. Духовна спадщина Леся Курбаса // Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. — К., 1988.
5. Станиславский К. Собрание сочинений. В 8 т. — М., 1957. — Т. 4.
6. Сладкопєвцев В. Вступ до мімодрами. — К., 1920. — Зберігається в особистому архіві С. І. Гордєєва.

## ЗМІСТ

*Майя Гарбузюк*  
ФІЛОСОФІЯ ТЕАТРУ ЛЕСЯ КУРБАСА:  
ВІД АНРІ БЕРГґСОНА ДО  
АЛЬБЕРТА АЙНШТАЙНА.....5

*Олена Левченко*  
ФІЛОСОФСЬКИЙ СВИТОГЛЯД  
ЛЕСЯ КУРБАСА (БІЛЯ ВИТОКІВ  
ІДЕЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ).....18

*Неллі Корнієнко*  
ДО ПРОБЛЕМИ СИНЕРГІЇ В ТЕАТРІ  
ЛЕСЯ КУРБАСА: ЕНЕРГІЯ ЯК  
ХВИЛЬОВИЙ ПРОЦЕС.....37

*Вікторія Селіванова*  
СЕМІОТИКА ТЕАТРАЛЬНОСТІ  
У ТЕОРЕТИЧНИХ РОБОТАХ  
ЛЕСЯ КУРБАСА.....48

*Наталія Владимірова*  
«МІЙ КУРБАС» — ШЛЯХ ВІД ЗВОРОТНОГО.....57

*Геннадій Краснокутський*  
ЗВЕРТАННЯ ДО АРХЕТИПІВ КУЛЬТУРИ  
ЯК ЗАСІБ МОДЕРНІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОГО  
БУТТЯ В ТВОРЧОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА .....72

*Грина Волицька*  
КУРБАСОВА ДЕФІНІЦІЯ ТВОРЧОСТІ  
АКТОРА І КАТЕГОРІЯ «ТРИВАННЯ».....82

<i>Ганна Веселовська</i> ПЕРЕТВОРЕННЯ ЯК ФОРМУЛА ЖИТТЯ ТА МИСТЕЦТВО ВИЖИВАННЯ ЯК ДІЙСТВО (ЛЕСЬ КУРБАС І МАРКО ТЕРЕЩЕНКО).....	94
<i>Ольга Островерх</i> ЕКСПРЕСІВНИЙ РЕАЛІЗМ У СЦЕНОГРАФІЧНІЙ ПРАКТИЦІ «БЕРЕЗОЛЯ» ТА КУЛЬТУРНА «КОНТРЕФОРМАЦІЯ» КІНЦЯ 1920-х — ПОЧАТКУ 1930-х РОКІВ В УКРАЇНІ.....	108
<i>Микола Сулима</i> ЛЕСЬ КУРБАС І МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО.....	118
<i>Надія Мірошниченко</i> МИКОЛА КУЛІШ І ЛЕСЬ КУРБАС У КОНТЕКСТІ ДІАЛОГІЧНОЇ МОДЕЛІ ТВОРЧОСТІ.....	133
<i>Ірина Чужинова</i> «НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ»: ФРАГМЕНТИ МАЙБУТНІХ ДОСЛІДЖЕНЬ.....	149
<i>Наталія Єрмакова</i> ДО ІСТОРІЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРАКТИКИ ЛЕСЯ КУРБАСА У МОБІ.....	164
<i>Інна Козій</i> КИЙДРАМТЕ В ТЕАТРАЛЬНО- МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ УМАНІ.....	176

<i>Анатолій Баканурский</i> «ИМЕЮ ОТНОШЕНИЕ И К КИНОПРОДУКЦИИ».....	186
<i>Олександр Чепалов</i> ТВОРЧІ ІДЕЇ ТЕАТРУ «БЕРЕЗІЛЬ» ТА СОЦІОКУЛЬТУРНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ПЕРШОЇ СТОЛИЦІ УКРАЇНИ 1926—1933 РОКІВ.....	195
<i>Тетяна Бойко</i> ВІД «СОЦІАЛЬНОЇ МАСКИ» ДО ПСИХОЛОГІЧНОГО ГРОТЕСКУ: ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА ЙОСИПА ПРНЯКА (1922—1933).....	208
<i>Віктор Собіянський</i> ТЕАТРАЛЬНА КРИТИКА І МИСТЕЦЬКІ РЕАЛІЇ «БЕРЕЗОЛЯ» (НА МАТЕРІАЛІ ПУБЛІКАЦІЙ ХАЇМА ТОКАРЯ).....	221
<i>Анна Білик</i> ТЕАТРАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ ОДЕСЬКИХ ГАСТРОЛЕЙ КУРБАСІВЦІВ.....	234
<i>Марина Черкашина-Губаренко</i> ВАЛЕНТИНА ЧИСТЯКОВА — МУЗА, ЛЕГЕНДА, МІФ.....	243
<i>Раїса Скалій</i> КОРІННЯ ЛЕСЯ КУРБАСА.....	252
<i>Сергій Гордєєв</i> ОСОБИСТА БІБЛІОТЕКА ЛЕСЯ КУРБАСА ЯК СКАРБНИЦЯ ДУХОВНОГО ТА ТВОРЧОГО НАТХНЕННЯ РЕЖИСЕРА.....	274

### **Випусковий редактор**

Вікторія Селіванова, науковий співробітник НЦТМ  
імені Леся Курбаса

### **Редактори-упорядники**

Віктор Собіянський, вчений секретар НЦТМ ім. Леся Курбаса;  
Тетяна Бойко, науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса

### **Коректор**

Таїсія Тацій

### **Макет і верстка**

Костянтин Стрілець

В оформленні використана робота С. Маслобойщикова

Курбасівські читання: Наук. вісн.

Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса; Редкол.:

Н.Корнієнко (голова) та ін. — К.: [НЦТМ ім. Леся Курбаса],  
2006 —

№ 2: До 120-річчя від дня народження Леся Курбаса: історія,  
теорія, критика

Ред.-упоряд.: В.Собіянський, Т.Бойко. — 2007. — 286 с. —

Бібліогр. в кінці ст.

Віддруковано у Національному центрі театрального мистецтва  
імені Леся Курбаса. Ум. друк. арк. 12,5. Наклад 300 прим.