

## СУМІЖНИЙ РЯД

УДК 792.02.071 Л.Курбас

**СКОРИНА Людмила Вікторівна,**

кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету ім. Б.Хмельницького  
e-mail: [skoryna@ukr.net](mailto:skoryna@ukr.net)

**ЗАЙНЧКІВСЬКА Лідія Іванівна,**

народна артистка України, заступник  
Заступник начальника відділу виховної роботи Черкаського національного університету ім. Б.Хмельницького  
e-mail: [kafalit@ukr.net](mailto:kafalit@ukr.net)

### ШЕВЧЕНКІАНА ЛЕСЯ КУРБАСА

*У статті головна увага зосереджується на особливостях інтерпретації творів Тараса Шевченка Лесем Курбасом. З'ясовано, що творчість Кобзаря супроводжувала митця протягом усього творчого шляху, віддзеркалилася в його пошуках нової театральної форми цікавими знахідками. Перші згадки про зацікавлення доробком Т.Шевченка сягають періоду навчання Л.Курбаса в гімназії (1904 і 1906) – тоді майбутній режисер виступав на Шевченківських роковинах із читанням «Заповіту». У «Тернопільських театральних вечорах» Л.Курбас працював над «Назаром Стодолею». Однак найбільший інтерес для театрознавців і літературознавців становлять такі новаторські постановки творів Кобзаря як «Шевченківська вистава» (інсценізовані «Великий льох», «Єретик», «І небо невміте...», «На Великдень, на соломі...», «Не спалося, а ніч, як море...», «У неділеньку та ранесенько...») й «Гайдамаки». Курбасівські інтерпретації творів Шевченка відіграли помітну роль в історії українського театрального мистецтва, утверджуючи національні традиції на рівні світового театру.*

***Ключові слова:** театр, Шевченко, Лесь Курбас, «Березіль», постановка, інтерпретація.*

**Постановка проблеми.** Лесь Курбас по праву називають найвидатнішим українським режисером першої третини ХХ ст. У своїй мистецькій практиці він звертався до творів письменників різних країн та епох. У переліку етапних постановок можна згадати «Газ» Г. Кайзера й «Джиммі Хігінса» (за Е. Сінклером), Шекспірівського «Макбета» й «Напередодні» (за Поповським), «Золоте черево» Ф.Кромелінка й твори М.Куліша («Народний Малахій», «Мина Мазайло»). Особливе місце в його творчій практиці посідають тексти Тараса Григоровича Шевченка.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Театральні експерименти Лесь Курбас неодноразово ставали об'єктом зацікавлення дослідників. Про його творчий і життєвий шлях писали Ю.Бобошко, Г.Веселовська, М.Гарбузюк, Н.Єрмакова, Б.Козак, Г.Краснокутський, М.Лабінський, О.Левченко, І.Макарик, Л.Танюк та ін. Окремо слід згадати низку публікацій Н. Корнієнко, зокрема її монографії «Лесь Курбас. Статті і спогади. Літературна спадщина» (1987), «Лесь Курбас: рецепція майбутнього» (1998), «Режисерське мистецтво Лесь Курбас. Реконструкція (1887–1937)» (2005). Однак згадані студії не вичерпують вказану проблему, що зумовлює певну новизну пропонованої статті.

**Мета статті** – систематизувати, узагальнити, поглибити наявну інформацію про особливості інтерпретації творів Тараса Шевченка у режисерській практиці Лесь Курбаса.

**Виклад основного матеріалу.** Творчість Тараса Шевченка супроводжувала Лесь Курбас (як і більшість свідомих українців) протягом усього творчого життя, віддзеркалилася в його пошуках нової театральної форми цікавими знахідками, кульмінацією яких була постановка «Гайдамаків». Але почнемо «з витоків».

Перші згадки про зацікавлення Т.Шевченком сягають років навчання Л.Курбаса в гімназії. Як вказує П.Медведик, «у 1904 і 1906 роках Лесь Курбас – добрий декламатор і член учнівського хору – виступає у шевченківських концертах тернопільських гімназистів. У березневому концерті 1906 р. він співав соло в супроводі двох чоловічих молодіжних хорів, що виконували пісню “Три шляхи” композитора Г. Топольницького на слова Т. Шевченка. У розквіті своєї молодості чорнявий повновидий юнак із розкішним чубом співав у гурті своїх товаришів на сцені будинку “Міщанського братства”. Йому минав тоді дев'ятнадцятий рік! Концерт молоді з нагоди 45-річчя від дня смерті Великого Кобзаря був даний для дорослого населення і став культурною подією у житті міста. Про нього писала місцева газета “Подільський голос” (1906, № 6), згадувала й ім'я соліста Олександра Курбаса. Це перша згадка у пресі про майбутнього діяча театру, всесвітньовідомого режисера» [3, с.59]. Відомо, що на тому вечорі майбутній режисер виконував Шевченків «Заповіт».

Ще одна згадка про творчо-образну інтерпретацію Лесем Курбасом творчості Кобзаря припадає на період його навчання у Віденському університеті. У той час у столиці Австро-Угорщини існувало кілька українських товариств («Січ», «Родина», «Поступ» тощо), до складу яких входили студенти, робітники, інтелігенція – вихідці з Галичини. Час до часу ці товариства влаштовували урочисті вечори, давали любительські спектаклі. Є інформація, що 4 березня 1911 р. у Відні Лесь Курбас брав участь у такому вечорі з нагоди 50-річчя від дня смерті Кобзаря (читав поему «Кавказ»). Прибуток від концерту призначався для побудови монумента Т.Шевченкові в Києві [5, с.17].

1915 р. Лесь Курбас організовує в Тернополі перший український стаціонарний театр – «Тернопільські театральні вечори», запросивши до співробітництва М.Бенцалю, Т.Бенцалеву, Н.Горленку, Ф.Лопатинську, М.Чернявську-Костеву, Г.Юрчакову, талановиту молодь. Театр був співініціатором і учасником Шевченківських свят, вшанування пам'яті Івана Франка, культурних заходів, концертів, на яких виконувалися народні пісні в обробці Лисенка, Вербицького, Січинського, деякі поезії Шевченка й Франка, покладені на музику [5, с.20]. Тут Лесь Курбас за півроку створив 79 вистав, серед яких – «Наталка Полтавка», «Сватання на Гончарівці», «Суєта», «Назар Стодоля», «Безталанна», «Едіп-цар», «Макбет».

Довго на теренах Галичини Лесь Курбас не затримався, вважаючи більш перспективним переїхати на Наддніпрянщину, де існував сильний демократичний театр і де була висока театральна культура. 1916 р. він вступає до трупи Миколи Садовського (але тут йому довелося принести свій акторський талант у жертву режисерському). Увага й енергія молодого митця були скеровані на організацію студії молодих акторів, з якої згодом виріс «Молодий театр» (назва з'явилася влітку 1917 року). Від часу заснування він формував свої погляди під значним впливом Шевченкової творчості. Невдовзі після початку студійної роботи колектив одвідав могилу Кобзаря. Молодотеатрівці здійснювали прогулянки до Канева, Межигір'я, до Дніпра; незмінно урочисто святкували Шевченківські дні.

Створення вистави на матеріалі поезій Тараса Шевченка фігурувало в планах Леся Курбаса ще 1916 року, але реалізувався цей задум 11 березня 1919 р. – тоді «Молодий театр» показав глядачам «Шевченківську виставу», яка містила ескізні начерки за поетичними творами Кобзаря, що стали «репетицією» майбутньої великої вистави Курбаса. Як зазначає Н.Єрмакова, «спектакль за творами Т. Шевченка (11 березня 1919 р.) в деяких джерелах фігурує як концерт. В. Василько, приміром, називає його то “Шевченкова”, то “Шевченківська”, чи, навіть, “Ліричні вірші”. Іноді до складу цього сценічного твору помилково зараховують інсценізації поезій П.Тичини, які насправді молодотеатрівці показували окремо, в артистичному кабаре “Льох мистецтв”. Такі різночитання, радше за все, виникли через обмежену кількість показів, а терміном “концерт”, вистава, вочевидь, має “завдячувати” структурі, утвореній сюжетно між собою не пов'язаними інсценізаціями поезій Кобзаря: “Великий льох”, “Єретик” (за афішею –

“Іван Гус”), “І небо невмите...”, “На Великдень, на соломі...”, “Не спалося, а ніч, як море...”, “У неділеньку та ранесенько...” За жанром вони не співпадали. “Великий льох”, слідом за поетом, постановник визначив як містерію, “Івана Гуса” В.Василько називав народною трагедією, а театралізовані вірші були різножанровими мініатюрами» [2, с.90]. Як вказував в автобіографії В.Василько, взимку 1919 р. Л.Курбас за кілька днів зробив основу інсценізації, а решту передбачав розробляти під час репетицій.

Лесь Курбас звернувся до нової форми спектаклю, поєднавши ліричні вірші Шевченка, «Великий льох» і поему «Єретик». Форми сценічного втілення поезії були різноманітні, частково ілюстративні [4]. Поезія «**Не спалося**» репрезентована як психологічний етюд, який розігрували двоє солдатів-вартових на першому плані, за ними (на другому плані) крізь загразоване вікно було видно поета. Роль Т. Шевченка виконував Г.Юра, а П.Долина й М. Терещенко грали солдатів-вартових. В інсценізації з урахуванням принципу психологічного реалізму зображувалися поневіряння поета на засланні. Ця постановка знаменна тим, що в ній Курбас уперше вжив свою методу перетворення, образну алегорію, що виводить подію на сцені в такому вигляді, який міг би викликати найбільшу кількість асоціативних та апперцептивних процесів, активізувати глядача. На сцені не було ні моря, ні хмар, ні очерету, як у змісті вірша. Лише п'ять чоловіків-акторів у широких шатах з грубого полотна до самих п'ят. Колір їхніх перук зливався з убранням. Рухи акторів, виконані в унісон із словами актора, викликали в глядачів асоціації то із «заспаними хвилями», то із вибухом протесту: «Чи довго буде ще мені?»

У поезії «**На Великдень, на соломі**» домінували реальні деталі в дитячій розмові. Відомо, що твір було поставлено реалістично, з відповідним візуальним оформленням – тином, соняшниками. Роль сироти виконала О.Добровольська, одягнена як бідна сирота. За спогадами В.Василька, усе було «просто, щиро, наївно і в той же час поетично» [2, с.95].

Протилежними засобами була інсценізована поезія «**У неділеньку та ранесенько**». Її виконувала група жінок у стилізованих народних костюмах. Учасники постановки цього вірша оповідали, що настроєві інтонації в декламації народжувалися з музичної основи, яку спочатку створював сам Курбас, награвши на фортепіано імпровізації, що іноді звучали як відгуки народних пісень [5, с.28-29]. Як згадувала С.Мануйлович, під час репетицій сенс роботи над віршем полягав у тому, що індивідуальні емоційні реакції, чи, навіть, рефлексії виконавців, завдяки пануючій атмосфері “переплавлялися” на своєрідне сценічне дійство. Все починалося з багаторазового читання твору гуртом актрис, варіювання ними інтонацій, тембрів. Потужний емоційний імпульс раз по раз змушував їх до цілком несподіваних жестів» [Цит. за: 2, с.91]. Акторка запам'ятала, як раптом «дівчата захоплено, ніби побачивши раніше за мене валку чумаків, промовляють по складах: “Чу-ма-чень-ка”. Після паузи я підхоплюю: “Чумаченька свого зустрічати”. Я вже не можу встояти на місці, музика примушує мене йти, мало не бігти, трохи пританцьовуючи. А Лесь Степанович стежить через плече за мною, іноді кидаючи: – Добре, ідіть, зафіксуйте цей рух» [Там само]. Так поступово утворювалася модель майбутньої сценічної мініатюри, де поєднувалися в єдине художнє ціле спонтанна реакція й ритмічно осмислена мелодекламація.

Про особливості постановки «Великого льоху» інформації, на жаль, майже не збереглося. Дослідники припускають, що ця інсценізація мала «презентувати Т. Шевченка як філософа, мислителя, для чого жанр містерії пасував якнайкраще. На жаль, кілька коротких зауважень з тих, що до нас дійшли, стосуються майже виключно роботи художника. Йдеться про мальований задник, на якому була зображена “стара, напівзруйнована церква з багатьма проломами, з яких промовляли Душі. Поруч – віковий дуб з дуплами-медальйонами, крізь які було видно відповідно загримовані голови акторів, що грали Воронів”. Ця просторова диспозиція робить, практично, безпомилковим припущення, що постановник, досить жорстко “вмонтувавши” виконавців у декорації, тим змусив їх зосередитися, головним чином, на засобах мовної виразності. Підтвердження

знаходимо у В.Василька, який згадував про досягнуту акторами “активізацію інтонацій, укрупнення жестів без психологічного мотивування вчинку”, й у С.Бондарчука, що зауважив “досконалу словесну дію”» [2, с.95].

Найбільше враження на глядачів мала інсценізація поеми «Єретик». Л. Курбас застосував синхронні колективні рухи й жести, динамічну зміну мізансцен, контрастні перепади інтонацій у стильових засобах експресіонізму. Композиційним чинником у виставі було світло: промені прожектора центрувалися то на рухах мас, то на обличчях дійових осіб. «Умовні вбрання і декорації підкреслювали умовність цієї вистави. За характерний приклад цього може бути перша картина (молитва Гуса в храмі). Храм не відтворений з усіма деталями, подано лише натяки на декорацію готичного храму, кілька його характеристичних деталей. Так само вбрання ченців не натуральне, воно є елементом створення настрою» [6]. Драматичною кульмінацією ліричного спектаклю стала трагічна картина спалення «єретика» Івана Гуса, яку відтворювали в умовних формах. Велике значення надавалося пластиці, музиці, помітну роль відіграв хор-народ; у рухах масовки, у променях прожектора виявлялися елементи нервовості, експресіоністської різкості.

Роль Гуса виконував актор-початківець М. Терещенко. Як вказувала Н.Єрмакова, «необхідність поєднувати “доцентрове” та “відцентрове” спрямування монологів вимагала від М. Терещенка духовної, творчої зрілості, відповідної техніки. Їхню нестачу доводилося компенсувати особливими ознаками сценічної поведінки, відомими нам завдяки зауваженням Я. Савченка. Йдеться, насамперед, про експресивність. Гру актора критик називав “виразною й темпераментною”, а тон – “натхненним і правильно взятим”. Він наголошував: сценічний образ розвивався “на продуманих фонах, в супроводі живих груп, талановито скоординованих”, що, на його переконання, “дозволяє одмитити цю постановку як прекрасний дарунок артистичної фантазії й слідує ступінь бадьорі режисерської думки”. Отже, для Я. Савченка не було таємницею, що М.Терещенко (і не він один) своїми високими творчими результатами у цій виставі завдячував режисеру. Не менш важливим слід визнати саму структуру сценічної дії, яка ідейно, естетично, емоційно організовувала розвиток сценічних подій, робила художньо переконливим і мізансценічний малюнок і внутрішнє наповнення ролі кожного персонажа» [2, с.96].

На думку Степана Бондарчука, «коли не лічити недоробленого „Вертепу”, то в інсценізаціях творів Шевченка талант Курбаса яскраво виявляється як талант статистично-барельєфного напрямку. Тут він більше скульптор, ніж режисер театру, актори ж даному разі є безлічною масою режисерських замислів» [5, с.294]. Вистава викликала жваву реакцію публіки, яка не завжди розуміла Курбасівські експерименти, тож почувалася приголомшеною. З’явилися відгуки у пресі. Наприклад, Йона Шевченко писав: «.. у „Молодому театрі” позначається підсвідомий, але цілком виразний здвиг до театру динамічного. (...) Відси уже сам собою, з залізною непереможністю логіки речей постає принцип масового дійства на театрі. Його перший прояв – „Іван Гус”. Відси ж – здвиг і перші спроби театру безпредметного – „Ліричні вірші” Шевченка і вірші П.Тичини (...) Те, що ставиться зараз експресіоністами в основу дійства – лаконічна фраза, коротка сцена, вираз стихійного почуття у формах, що глибоко сприймаються глядачем – намічено й показано було в таких постановках, як згадані вже „Іван Гус” і „Осінь»» [5, с.305].

На думку Юрія Блохіна, «„М.т.” не міг не прислухатися до життя, не міг не відчувати рвучкого пульсу нових часів. Наслідком цього були експерименти в бік колективної динамічної дії, експерименти, що були цілком у сфері засобів та мети естетичного театру. Досягнення цих експериментів блискуче виявились в інсценізаціях з Шевченка („Іван Гус”, „Москалева криниця”, „Великий льох”), особливо в „Івані Гусі”. Тут молодотеатрівці зійшли на найвищий щабель своїх досягнень у сфері чистої театральності – досягли початків експресіоністичної дії. Мета інсценізації – створити певний настрій за допомогою суто театральних засобів: стилізованого жесту, музично-тонального звуку, руху, освітлення, убрання й декорацій. Дію побудовано так, що впливає

на глядача, здебільшого, не поодинокий актор, а колективна маса акторська, всім комплексом отих складових елементів театральної дії» [5, с.325-326].

На думку Н.Єрмакової, «саме “Шевченківська вистава” переконливо доводила: інтегрування українського театру в європейський культурний простір можливе шляхом залучення до тих зрушень національної класичної спадщини. Унікаючи міметичних форм сценічного виразу, вдаючись до образно “перетворених” засобів змалювання дійсності, молодотеатрівці значно інтенсифікували процес реформування національного театру, долаючи в такий спосіб, можливо, найбільший бар’єр, що відділяв український театр від театру європейського» [2, с.94]. «Шевченківський вечір» був останньою виставою «Молодого театру».

У квітні 1919 р. наказом Театрального комітету при Народному комісаріаті освіти «Молодий театр» об’єднали з «Державним драматичним театром», який очолював О. Загаров. У цей час Л.Курбас береться за інсценізацію «Гайдамаків». В історії театрального мистецтва це була не перша спроба пристосувати поему Т.Шевченка до сцени. Свого часу її спробував інсценізувати Спиридон Черкасенко, а Кирило Стеценко у 1918-1919 рр. написав до неї музику. Але як явище театрального мистецтва «Гайдамаки» – дітище Курбаса. Спектакль-алегорія був створений об’єднаною трупю київських артистів у нововідкритому театрі імені Тараса Шевченка, де актуалізований військовою експансією «білополяків» текст Кобзаря набув новітніх філософсько-образних узагальнень. На політичний резонанс вистави вказували й самі сучасники: «Новий, набагато масштабніший і поворотний для Курбасового театру задум – втілення на сцені Шевченкових “Гайдамаків” – ще більшою мірою ніс у собі момент політичного дійства: “Вистава... стала полум’яним закликком до боротьби з білопольськими інтервентами, показана червоноармійцям, сприймалася ними як заклик до бою. “Кари панам, кари! – скандував слідом за героями твору глядний зал. Постановку Курбаса одноставно було прийнято як справжній маніфест нового радянського театру, символ його політичного спрямування, мистецького новаторства”» [3, с.29].

Лесь Курбас сам склав текст інсценізації, залишивши повністю сюжетну канву, зберіг написані сцени, монологи, діалоги, розподілив текстовий матеріал між дійовими особами. Від себе додав лише алегоричний пролог, у якому селяни, впряжені як бидло у розкішну колісницю, вивозили на сцену пишну пані, уособлення Польщі. Про міркування режисера щодо специфіки постановки «Гайдамаків» дізнаємося зі спогадів Василя Василька: «Це ставлення задумане як соціальна трагедія, як війна алої і білої рози. Основний акцент режисера – не на національну романтику, на соціальну боротьбу. Протиставлення народних мас і шляхти польської (...) Постановка має бути монументальною, тобто із внутрішньою динамікою й зовнішньою статикою. Монументальність – це перш за все простота, ясність і загальна значимість змісту і форми. Це мистецтво великих пристрастей, могутніх страждань, високих екстаз, цільних характерів, різких контрастів, швидкої дії, широких і спільних ідей, конкретних оригінальних образів, простих ліній, яскравих фарб, великого масштабу, що відповідають цілим періодам (смугам) соціально-політичних рухів, окремих клясів людяності.

(...) У ставленні вжити принцип Живої стіни. «Десять слів поета» – десять жіночих постатей.

Все виразно, гостро, чітко.

У пантомімах – строго під музику.

У групах – поєднання, організованість, а не випадковість.

У любовних сценах – лірика, а не солодке „пронікновеніє”, що натякає на самі любовні переживання (...)

„Гайдамаки” – трагедія, драматичний твір, який шляхом виявлення впертої боротьби з великими перешкодами та тяжких страждань людей, обдарованих могутньою душевною організацією, викликає у глядачів здивовання і співчуття, а тоді явно – загибель усіх...» [5, с.127-128].

У «Гайдамаках» Курбас розгорнув мистецькі засоби, які раніше застосовував у «Царі Едіпі» й «Горі брехунові», у «Вертепі» і «Єретику». Найбільшою подібністю засобів були розв'язані ліричні вірші «Шевченкового вечора» та хору в «Гайдамаках». В обох виставах це були дівчата (в «Гайдамаках» їх названо «Десять слів поета») у стилізованому під старовинні свитки легкому полотняному одязі, перехопленому неширокими поясами-крайками, у скромних віночках на розпущеному волоссі. Дівчата були хором-голосом народу, гомоном юрби; іноді ставали голосом автора, думками й виразниками почуттів героїв, промовцями їх внутрішніх монологів, декорацією або живими стінами, що відокремлювали інтер'єри корчми або оселі титаря. Також вони були стрункими тополями при дорозі, вербами, що тріпотіли від вітру; житом, що погойдувалося на просторах ланів. «Десять слів поета» фігурували і у фіналі вистави. Оповівши глядачам текст: «Посіяли гайдамаки в Україні жито», – вони органічно переходили до пісні, похитуючись у такт її, немов хвилі пробігали житом. В одному місці хор – це душевний біль і мука народу, в іншому – надія, радість його, в третьому – жива стіна, що прикриває глум і знущання, які народ зазнає від польської шляхти. Масові сцени Курбас розв'язав у поривах спільних пристрастей – урочистої клятви чи перемоги, страху чи гніву. Часом вони підносилися до алегорії (пролог) або до монументалізму єдності народу (сцена «Освячення ножів»). Пантоміму битви передано через світло. Промені прожекторів, рухаючись через сцену, вихоплювали з темряви на мить сутичку між селянами-гайдамаками та конфедератами.

Виставу Лесь Курбас побудував на синтезі світла, музики, пластично-скульптурних композицій та слова, подібного до музичного інструменту: можна сказати, що кожний виконавець мав власну опрацьовану «партитуру». Загалом світло було активним чинником вистави. Промені прожекторів зупинялися на обличчях героїв у драматичні моменти. Спалахи червоного світла зображали пожежі, зелене світло в поєднанні з музикою передавало настрій ліричних сцен, синє – тривожну атмосферу таємних сходин. Велика увага приділялася музичній концепції майбутньої вистави. На прохання Л.Курбаса Р.Глієр написав шість номерів (увертюру, пролог-пантоміму, пантоміму зустрічі Яреми з Оксаною, фінал першої дії, антракт перед третьою дією, сцену бою), а також займався оркестровкою. Крім того режисер використав три пісні М. Лисенка («Ой літа орел», «Пісня про Швачку», «Од села до села»), пісню К. Стеценка «Гей, нащо ви, славні брати гайдамаки, засіяли трупом степи та байраки...», а також пісню «А в нашого Галайди» Н.Прусліна.

Хоч об'єктом зображення були криваві події Коліївщини, Л.Курбас уникав натуралістичного зображення жорстокості, катувань, страхіть, тортур. Глядачі не бачили, як конфедерати били Лейбу чи катували Титаря, вони уявляли ці події, чуючи збуджені голоси або спостерігаючи за мімікою членів хору. В.Василько згадував: «Як приклад наведу епізод, де конфедерати виволікають титаря на сцену. Титар лежить на землі. Конфедерати обступили його, закриваючи своїми постатями. Глядачі чують слова: “Налигачем скрутити руки, об землю вдарити, насипати в халяви жару”. Цих натуралістичних дій ніхто не робить. Динаміка тіл учасників сцени і слова, кинуті на повній силі темпераменту, примушували глядачів самих уявляти весь процес катування» [1, с.163].

Умовність гри гармонізувала з умовною сценографією вистави, яку складали два станки з похилими площинами і східцями між ними. Задник із сірого полотна, станки, східці, підлога сцени вкриті цим полотном. Сірою була й полотняна інтермедійна завіса, котру відкривали й закривали «Десять слів поета». На тлі нейтрального сірого кольору яскраво й виразно виглядали історичні барвисті костюми.

10 березня 1920 р. «Гайдамаки» були вперше зіграні на сцені Київського оперного театру ім. К.Лібкнехта. Вистава мала надзвичайний успіх. В історії українського театрального мистецтва це перша національно-революційна вистава, яка стала подією в мистецькому житті України. У ній Курбас закріпив низку режисерських тез, які до того

часу перебували в стадії експерименту. Він розробив метод колективної декламації, застосував ритмічну розробку вистави, досягнув мистецької єдності в пластичному й звуковому втіленні драматургічного матеріалу, знайшов класичне вирішення народних сцен. Вперше у постановці Курбаса брали участь представники інших мистецьких шкіл: О. Загаров у ролі Благодичного, І. Мар'яненко – Гонти, О. Мішта – Лейби.

Відгуки публіки й критиків були, як завжди, різними, здебільшого – прихильними. У цьому контексті варто зацитувати спогади березільця Р. Черкашина про своє перше знайомство з Курбасівськими постановками: «Того вечора йшла інсценізація “Гайдамак” Тараса Шевченка у постанові Леся Курбаса. Незвичне для вуха галицьке прізвище на той час мені ще нічого не промовляло. Адже я потрапив на виставу “Березоля”, маючи надто обмежені уявлення про театральне мистецтво як таке. Побачене на сцені мене приголомшило, потрясло, вразило й захопило. Мальовничі костюми українських селян, козаків, польських конфедератів виразно контрастували з аскетичністю вільного від декорацій сценічного простору. Несподівано зазвучав у виставі авторський голос. Його відтворювали вдягнені у широкі сірі свити десять дівчат, що були названі у програмці “Десять слів поета”. Хвилююча оркестрова музика доповнювала піднесену емоційність сценічної мови й дії. Вражали виразністю узагальненого соціального змісту безсловесні пантоміми на музиці. Філігранно була розроблена гра прожекторів. Особливо блискучою здалася динамічна сцена-пантоміма бою, де у бурхливому темпі, синхронно зі звучанням оркестру змінювались конфігурації учасників масової битви на шаблях» [9, с. 18].

На думку Я. Струхманчука, «беручи за сюжет відому поему Шевченка, Курбас хотів нам дати величезне і могутнє видовище, створити з неї містерію з прологом і хором, як в старовинній грецькій трагедії, з масовими сценами, повними динаміки, з великим патосом і жестом, підпорядковуючи все музичному ритмові... Такі твори, як „Гайдамаки”, вимагають прощі і маси народу. Для звичайного міщанського обивателя, що шукає в п'єсі цікавих історичних образів і реалізму, – це видовище нічого не дасть» [5, с. 526]. П. Рулін, Ю. Меженко, Й. Шевченко були одностайні в тому, цією виставою закінчилася ціла епоха в українській сценічній культурі й розпочалася її нова доба. Найбільший резонанс у публіки мав епізод вбивства Гонтою синів-католиків. П. Саксаганський назвав режисерські підходи Л. Курбаса «психопатичними». Що ж так обурило корифея української сцени? Відповідь на це питання подибуємо у спогадах В. Василька: «Однією з найважливіших сцен постановки був монолог Гонти над убитими синами... За лаштунками, десь віддалік, лунала музика українського козачка “Од села до села танці та музики...” Те, що трагічний монолог виголошувався актором на звучанні веселої мелодії козачка, обурило Панаса Саксаганського, що вважав такий прийом профанацією мистецтва, “курбалесівщиною”, як він казав, порушенням життєвої правди» [1, с. 167-168]. Іншої думки дотримувався Я. Струхманчук. За його твердженням, «сцену Гонти з дітьми на тлі веселої музики, яка ілюструє бенкет гайдамаків на згрищах, треба вважати вдатною». В унісон лунають і міркування В. Коряка: «Контрасти шевченківського тексту особливо разуче підкреслено веселою мелодією вуличного бенкету, яка бринить оддалеки в той саме час, коли Гонта йде крадькома ховать своїх дітей» [Цит. за: 3, с. 120].

Курбасівська постановка покликала до життя низку сценічних інтерпретацій драматичної поеми Т. Шевченка в інших театрах, які зазвичай використовували літературну редакцію Л. Курбаса, зроблену ним на початку 1919 р. (вона була видана «Книгоспілкою» в 1926 р.). У 1922 році Л. Курбас переніс виставу на сцену театру ім. М. Заньковецької, пізніше неодноразово повертався до поетичного шедевр Т. Шевченка у Кийдрамте (1920) й «Березолі» (1924, 1930). До слова, в репертуарі «Березолі» ця вистава зберігалася до 1932 р.

Режисер допрацьовував матеріал, шукав нові художні вирішення. Відомо, наприклад, що у виставі 1924 року Л. Курбас майже нічого не змінив, крім кількох реплік та деяких виконавців, призначивши на головні ролі Ф. Радчука, Л. Сердюка, Й. Гірняка, А. Бучму (його шинкаря сучасники вважали справжнім шедевром, навіть порівнювали

актора з Чаплінім). Величезний успіх спектаклю 1924 р. засвідчив: вистава з часом не втратила точності попадання в резонанс із геніальною поемою Т. Шевченка [2, с.234]. Згодом Ф.Якубовський, оцінюючи зміни в постановці, сконстатує: «„Гайдамаки” в основі такі, як і були... „Березіль” у „Гайдамаках” щороку показує певний шабель своєї театральної культури. І цього року (1926) він виявив чимало цікавого. Від давніх Курбасівських масових сцен, від хорошої декламації через символізм і експресіонізм „Березіль” дійшов і до певного психологізму гри (...) Бучма – Гонта і Гірняк – єврей розірвали ту масивність, скульптурність усієї постановки, що колись над усім панували. Замість масивного, класичного Гонти – Мар’яненка, тепер був Гонта нервовий, сучасний, інтимний, Гонта – насамперед людина. Зацькована і глибоко нещасна, більше нещасна, ніж романтично-зłodійська постать була і з єврея – Гірняка. Мабуть, для загальної архітектоніки “Гайдамаків” це було гірше. Було порушено, розірвано їх суворі, до певної міри мелодраматичні пляни. Але для виявлення шабля, що на ньому тепер стоїть «Березіль», це була дуже цікава вистава» [5, с.527].

«Гайдамаки» повторювалися в багатьох театрах України й Канади (за свідченнями театрознавців відбулося понад півтори сотні показів). На думку Івана Мар’яненка, «назвати “Гайдамаків” лише кращою постановкою О.С.Курбаса було б невірно. Це одна з найвизначніших вистав українського радянського театру на зорі його розвитку. Це етапний твір в історії нашого театру» [5]. Ця епохальна вистава стала вінцем молодотеатрівських ідей і блискучим завершенням першого періоду творчості Леся Курбаса-режисера.

За наполяганням Л.Курбаса березильці працювали також над іншими творами Т.Шевченка. Так, С. Свашенко згадував, що після повернення з Білої Церкви «молоді березильці опрацювали й зіграли в етюдах майже всього “Кобзаря” Т. Шевченка» [2, с.151]. З.Пігулович занотувала, що якось вони отримали завдання «зробити п'єсу з Шевченкових “Царів”, проаналізувавши її зміст, визначити принцип і стиль постановки, оформити її як художники, підібрати музику”. Наступним завданням передбачалося складання плану постановки за самостійно обраним літературним матеріалом. Врешті, “режисер мусив написати п'єсу або переробити недосконалу в драматургічному відношенні п'єсу іншого автора, розібрати її, оформити сценічний кін, підібрати або написати музику. Написати характеристики на всіх дійових осіб”. Усі ці завдання невдовзі були реалізовані, а вже за кілька місяців (зважаючи на щоденникові записи В.Василька) вдалося помітно прискорити підготовку персональних проєктів: “Активно працює режлаб, уже всі майже здали постановку “Вавилонського полону” і “Царів” за Шевченком. Це означає, що всі здали: докладний текст, монітовку, план мізансцен, виліпили макети, словом все, що мусить дати режисер, правлінню якогось театру”. Подальші характеристики окремих пропозицій свідчать про оприлюднення, можливо – обговорення всіх тих самостійних робіт, сенс здійснення яких цілком очевидний: практичне ознайомлення початківців із навичками самостійної роботи над майбутньою виставою дозволяло опанувати техніку режисерської експлікації» [2, с.177]. Ім'я Л.Курбаса безпосередньо зринає у зв'язку з виготовленням декорацій до «Царів» у макетній майстерні «Березоля». На чолі цієї майстерні стояв старший майстер В.Г.Меллер, а безпосередніми виконавцями були студенти 3-го курсу Інституту мистецтва майстерні Меллера. На завдання режисерської лабораторії «Березоля» вони виготовили макети до інсценізації «Царів». Ці роботи були переглянуті й обговорені учасниками режисерської лабораторії на чолі з Лесем Курбасом і в більшості були визнані «гідними до вжитку на сцені» [5, с.485]. Наразі відомо лише про одну театральну постановку, що «виросла» з цих експериментів – в Одеській майстерні «Березоля» (під керівництвом С.Бондарчука) режисер-асистент П.Долина таки поставив свою версію «Царів».

Традиції Курбасівських інсценізацій за творами Т.Шевченка не зникли в хуртовині сталінських репресій. Їхній вплив виразно помітний у діяльності «березильців» в еміграції. Так, у переліку вистав Театру-Студії Й.Гірняка й О.Добровольської за 1945-1946 рік значаться «Гайдамаки» й «Шевченківська вистава», яка включала «Великий льох», ліричні вірші,



«Лілею», «Відьму» [8, с.8]. У переліку інсценізованих «ліричних віршів» – «І широкою долину», «І небо невмите», «У неділеньку та ранесеньку», «Не спалося, а ніч, як море». Як зауважив Б.Бойчук, поему «Гайдамаки» «було подано в обробці і в тонації Леся Курбаса, по можливості точно так, як проходила вона в двадцятих роках. Отже, це не була творча праця, а тільки відтворення того, що зробив Лесь Курбас і що було знищене радянською владою. Точніше, було це тільки звукове відтворення, бо руху не було, – актори просто сиділи під портретом Шевченка і читали, міняючи весь час темпо, міняючи настрій... В такому виді “Гайдамаки” втрималися в репертуарі Театру-Студії і були поставлені 22 рази у різних місцях поселення» [8, с.48]. Те ж стосується і «Шевченківської вистави», яка була повторенням того, що здійснив Курбас у «Молодому театрі» 11 березня 1919 р. Найкращою в цій постановці, за висновком студійців, була О.Добровольська в інсценізації «Відьми». «Шевченківська вистава» була поставлена 5 разів (двічі – в Ляндеку й Зальцбурзі у 1946 р., один раз – у Міттенвальді у 1948 р.). Постановки здійснювалися з нагоди Шевченківських роковин. Як вказував В.Ревуцький, ці вистави «для студійців мали два значення: першим було завдання чисто педагогічне, поставлене Гірняком і Добровольською, – а саме вишколення студійців у подачі слова; і друге – показати їм, як провадилися Шевченківські річниці у “Березолі”, як глибоко Курбас в своїй інсценізації ввійшов у суть поеми, показав її з традиціями античної драми, виводячи на сцену хор-слова поета» [7, с.92]. Прикметно, що паралельно актори Театру-Студії працювали над інсценізацією ревію І.Чолгана «Замотеличене теля», у другій версії якого поруч з іншими фрагментами драматичної «мозаїки» фігурували ювілейний жарт на «Гайдамаків» Шевченка й шарж на мотив поеми «Великий льох» (із підзаголовком «містерія еміграційної політики»). 27 червня 1964 р. вже інший колектив, створений Й.Гірняком й О.Добровольською, – Театр Слова – на відкритті пам'ятника Кобзареві у Вашингтоні інсценізував Шевченкових «Неофітів».

**Висновки.** Курбасівські інтерпретації творів Шевченка відіграли помітну роль в історії українського театрального мистецтва. І якщо не брати до уваги суто технічні аспекти, чіткіше проступає головне – органічна національна заангажованість театральної концепції режисера-новатора, на яку вказує Д.Лабінська: «Звичайно ж, глибоким відчуттям національного був пройнятий і український дореволюційний театр із його надзвичайно сильним музичним струменем, і театр “корифеїв”, який високо підняв культуру сценічного слова. Проте “Гайдамаки” Курбаса постали перед глядачами вже не як “малоросійська драма з піснями і танцями”. Цей спектакль утверджував національні традиції на рівні світового театру» [3, с.274].

#### Список використаної літератури:

1. Василько В. Театру віддане життя [Спогади] / В. Василько. – Київ : Мистецтво, 1984. – 407 с.
2. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід [Текст] / Н. Єрмакова. – Київ : Фенікс, 2012. – 512 с.
3. Життя і творчість Леся Курбаса / [упоряд., наук. ред. Б. Козак]. – Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. – 656 с.
4. Кузякина Н. Лесь Курбас [Електрон. документ] / Н. Кузякина. – Режим доступу : <http://www.teatral.org.ua/articles/iz-istorii-teatra/les-kurbas-statya-nb-kuzyakinoj/>
5. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи / [За заг. ред. В.Ревуцького]. – Балтимор-Торонто : «Смолоскип», 1989. – 1016 с.
6. Лесь Курбас. Спогади сучасників : [збірка] / [за ред. В.С. Василька ; упоряд., авт. іст.-біогр. нарису і приміт. М.Г. Лабінський]. – Київ : Мистецтво, 1969. – 359 с.
7. Ревуцький В. Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська / В.Ревуцький. – Нью-Йорк : ОУП «Слово», 1985. – 201 с.
8. Театр-Студія Йосипа Гірняка й Олімпії Добровольської / [упорядк. Б.Бойчука]. – Нью-Йорк : Вид-во Нью-Йоркської групи, 1975. – 348 с.
9. Черкашин Р. Ми – березільці: театральні спогади-роздуми / Р. Черкашин, Ю. Фоміна; [упоряд. В. Собіянський ; передм. Н. Єрмакова]. – Б. м. : АКТА, 2008. – 336 с.

#### References

1. Vasylo, V. (1984). *Life will be given to the theater*. Kyiv: Art (in Ukr.)
2. Yermakova, N. (2012). *Berezil culture: History, experience*. Kyiv: Phoenix (in Ukr.)
3. *Life and work of Les Kurbas*. (2012). L'viv : Літопис (in Ukr.)

4. Kuziakyna, N. (1994). Les Kurbas Retrieved from: <http://www.teatral.org.ua/articles/iz-istorii-teatra/les-kurbas-statya-nb-kuzyakinoj/> (in Ukr.)
5. Les Kurbas in theater, in the estimations of his contemporaries - documents (1989). Baltimore Toronto: Torch. (in Ukr.)
6. Les Kurbas. Memoirs of contemporaries (1969). Kyiv: Art (in Ukr.)
7. Revutskyi, V. (1985). *The rooted actors of the Berezil: Joseph Girnyak and Olympia Dobrovolska*. New-York: OUP «Word» (in Ukr.)
8. *Theater-Studio of Joseph Hirniak and Olympia Dobrovolska*. (1975). New-York: New York Group Publishing House (in Ukr.)
9. Cherkashyn, R. (2008). *We are the actors of Berezil: theatrical memories-meditations*. Kyiv : AKTA (in Ukr.)

**SKORYNA Liudmyla Viktorivna,**

Bohdan Khmelnytsky National University at Cherkasy,  
the docent of the Department of Ukrainian Literature and comparative studies  
e-mail: [skoryna@ukr.net](mailto:skoryna@ukr.net)

**ZAYINCHKIVSKA Lydia Ivanovna,**

People's Artist of Ukraine, deputy head of the department  
of educational work Bohdan Khmelnytsky National University at Cherkasy,  
e-mail: [kaflit@ukr.net](mailto:kaflit@ukr.net)

*SHEVCHENKIANA OF LES KURBAS*

*The article focuses attention on the peculiarities of interpretation of Taras Shevchenko works done by Les Kurbas. It is well known that the literary heritage of Kobzar accompanied the artist throughout his creative development, and it was reflected in his quest for a new theatrical form by interesting findings. The first references of having interest in the literary heritage of Shevchenko dates back to the period of time when L. Kurbas was studying in the gymnasium (1904 and 1906) - then the future artist performed at Shevchenko's memory evenings reading "The Testament." In "Ternopil Theater Evenings" L. Kurbas worked on "Nazar Stodolia". However, the most interesting for theater and literary critics are such innovative staging of Kobzar's works as "Shevchenko's play" (staged "The Great Cellar", "Heretic", "And the Sky unwashed ...", "On Easter, on Straw ...", "Couldn't sleep and the night like the sea ...", "In Sunday early morning ...") and "Haidamaky". Interpretations of Shevchenko's works, suggested by Kurbas, played a prominent role in the history of Ukrainian theatrical art, establishing national traditions at the level of the world theater.*

**Key words:** theater, Shevchenko, Les Kurbas, "Berezil", staging, interpretation.

*Одержано редакцією – 06.09.2017 р.*

*Прийнято до публікації – 4.10.12.2017 р.*

УДК 370.18 (477)

**ПОЛЩУК Роман Володимирович**,  
кандидат педагогічних наук, старший викладач  
кафедри теорії і методики фізичного виховання  
та спортивних ігор Черкаського національного  
університету ім. Б. Хмельницького  
e-mail: [kaflit@ukr.net](mailto:kaflit@ukr.net)

**ПРАЦІ ТАРАСА ФРАНКА З ТІЛОВИХОВАННЯ В КОНТЕКСТІ СПОРТИВНО-  
ОЗДОРОВЧИХ РУХІВ У ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ 1920-30-Х РОКІВ**

*Стаття перша: Контекст*

*У першій статті аналізується проблема фізичного здоров'я та фізичного виховання (тіло виховання) в педагогічному просторі України перших десятиліть ХХ ст., в період бездержавності, коли окремі території країни входили до різних імперій, а прояви національного*