

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
Факультет музичного мистецтва і хореографії
Кафедра музично-сценічного мистецтва

Дипломна (бакалаврська) робота
на здобуття
освітнього рівня «бакалавр» на тему:
«Актор як професійний інструмент у створенні сценічного образу персонажа за
методологією Леся Курбаса»

Виконала:
студентка IV курсу
Кравченко Аліна Олександрівна

Науковий керівник:
завідувач кафедри, заслужений діяч
мистецтв
Гринишин Мирослав Васильович

Допущено до захисту

« »

2025 року

Завідувач кафедри
(підпис)

Мирослав Васильович ГРИНИШИН
(вчений ступінь, звання, прізвище, ім'я, по батькові)

Київ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ.....	5
1.1 Початок.....	5
1.2 Тернопільські театральні вечори	6
1.3 Київський театр Миколи Садовського	7
1.4 Молодий театр.....	8
1.5 Державний театр імені Тараса Шевченка	13
1.6 Кийдрамте	15
1.7 Мистецьке об'єднання «Березіль»	17
1.8 Березіль в Харкові.....	23
1.9 Кінець	27
Висновки до Розділу 1	28
РОЗДІЛ 2. ПОГЛЯД КУРБАСА НА ТЕАТР ТА ПОРІВНЯННЯ З	3
ЄВРОПЕЙСЬКИМИ РЕЖИСЕРАМИ 20 СТОЛІТТЯ.....	29
2.1 Театральний лист	29
2.2 Глядацька анкета.....	30
2.3 Робота з актором	30
2.4 Курбас та Рейнхарт	31
2.5 Курбас та Брехт	32
2.6 Курбас та Гротовський+Барба	34
Висновки до Розділу 2	35
РОЗДІЛ 3. ПРАКТИЧНА ЧАСТИНА	37
3.1 Вистава «Спалена вечеря»	37
3.2 Вистава «Кулі, бали, секунди»	39
3.3 Вистава «Країна чудес».....	42
Висновки до Розділу 3	43
ВИСНОВКИ.....	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	47

ВСТУП

Ім'я Леся Курбаса було викреслене з публічного простору України з 1934 року. Лише після його посмертної реабілітації у 1957 році почали з'являтися публікації, присвячені його життю і творчості. Однак більшість з них все ще перебували під суворим наглядом цензури. Цей тиск забуття, а також географічна та мовна дистанція призвели до того, що його спадщина залишилася практично невідомою за межами України. Сьогодні, в умовах активного перегляду історичних наративів і зростання інтересу до української культурної спадщини, вивчення його мистецьких методів набуває особливої актуальності.

Актуальність роботи полягає у тому, що у сучасному театрі актор дедалі більше постає не лише як виконавець, а як творчий інструмент, який самостійно формує сценічний образ. Методологія Леся Курбаса, з її акцентом на тілесність, ритм, психофізику та інтелектуальну глибину актора, дає унікальні засоби для розвитку цієї професійної автономії. Дослідження акторської техніки крізь призму Курбасової театральної філософії дозволяє осмислити не лише історичну роль митця, а й застосувати його підходи у сьогоденній театральній практиці.

Ця бакалаврська робота виникла з потреби привернути увагу до особистості, яка фундаментально вплинула на українську культуру і театральне мислення. Його оригінальні режисерські підходи, акцент на акторській підготовці та вміння пов'язати місцеві традиції з впливами європейського авангарду роблять його режисером, якому є що сказати і сучасному театру. **Мета роботи** – проаналізувати та застосувати принципи Леся Курбаса у формуванні акторського образу, дослідити вплив його методів на сучасну акторську гру.

Завдання:

1. Ознайомитись з основами театральної методології Леся Курбаса.
2. Розглянути його погляди на актора як творчу одиницю.
3. Порівняти його підхід із європейськими театральними практиками ХХ століття (Рейнхарт, Брехт, Гротовський та Барба).

4. Проаналізувати особистий акторський досвід, побудований на принципах Курбаса.

Об'єктом дослідження є творчий процес створення сценічного образу актора. **Предметом** – актор як професійний інструмент у побудові ролі згідно з методологією Леся Курбаса. Теоретичне значення полягає в систематизації та популяризації акторської методології Леся Курбаса як цінного компонента національної та світової театральної думки. Практичне значення – у можливості застосування цих принципів студентами акторських шкіл, режисерами та акторами при створенні сценічного образу.

У процесі написання роботи було використано комплекс загальноприйнятих наукових методів дослідження: аналітичний, порівняльний, історико-критичний, метод мистецького аналізу, самоспостереження, рефлексія та практичне застосування.

Робота складається зі вступу, двох теоретичних розділів, одного практичного, висновків та списку використаних джерел. У першому розділі розглядається життєвий шлях Леся Курбаса, зокрема найважливіші етапи його професійної діяльності як актора, режисера, теоретика театру, реформатора й організатора театрального процесу в Україні. Цей розділ слугує історико-контекстуальною основою для подальшого аналізу його методології.

У другому розділі аналізуються основні ідеї Леся Курбаса щодо театру як філософського, соціального і художнього явища. Розглядаються його підходи до роботи з актором, важливість ритму, простору, пластики, інтелектуального наповнення дії. У другій частині розділу відбувається порівняння з методами європейських режисерів з акцентом на подібності та відмінності у трактуванні ролі актора та його інструменту виразності.

Практична частина присвячена особистому акторському досвіду, який відображає перенесення теоретичних знань про творчість Курбаса в акторську практику. На прикладі конкретних театральних проектів показано можливості використання його принципів у створенні персонажів.

РОЗДІЛ 1. ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ

1.1 Початок

Лесь (Олександр) Курбас (25 лютого 1887 - 3 листопада 1937) народився у Самборі біля Львова, у родині Степана Курбаса та Ванди Тейхер. У родині Курбасів батьки були митцями, а обидві бабусі - акторками. Проте всі вони були проти того, щоб їхній талановитий син і онук пішов цим важким, виснажливим і часто недооціненим шляхом. Закінчивши Тернопільську гімназію, Курбас поїхав до столиці тогочасної Галичини, щоб здобути професію, яка б дозволила йому утримувати себе і свою родину. Всупереч бажанню сім'ї, згодом він став актором і режисером.¹

Курбас відвідував лекції у Віденському університеті з німецької мови та славістики. Вивчав праці з античного театру, німецьку міфологію, польську поезію німецькою мовою. Мав спеціальні заняття зі старослов'янської та санскриту, читав Шекспіра та Ібсена в оригіналі. Він активно намагався долучитися до життя міста, читаючи віденські журнали та газети, в яких вишукував театральні рецензії та детально їх вивчав. Мистецьке життя Відня викликало у нього неабиякий інтерес - майже щоранку Лесь вставав о п'ятій годині, щоб дістати квиток на вечірню виставу, і цілий день з нетерпінням чекав, яка театральна вистава на нього чекає. Зокрема, він стежив за репертуаром Йозефа Кайнца, австрійського актора Бургтеатру.²

У 1908 році, після смерті батька, Курбас повернувся до Львова, де продовжив навчання. Контраст між європейською столицею і провінційним центром переживає болісно. Але тут він знаходить польський театр Тадеуша Павліковського. Після того як студента-бунтара, його знайомого Адама Коцка забили до смерті під час політичного конфлікту між польськими та українськими студентами в коридорах університету, Курбас вийшов на протести, після яких його виключили зі школи.

¹ DROBOT, I. та ін. *Les Kurbas*. 17. 11. 2021 [online]. [cit. 18. 12. 2024]. Доступне: <https://openkurbas.org/en/les-kurbas/>
² КОРНІЄНКО, Н. *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. Київ: Факт, 1998. с. 17.

У 1911 році Лесь Курбас став керівником і співрежисером Гуцульського театру. Професійні та аматорські театральні колективи на Галиччині мали завдання популяризувати українську мову та культуру, сприяти духовному об'єднанню українців, пробудженню їхньої національної свідомості і, зрештою, відігравати важливу роль у національно-культурному відродженні та формуванні української нації.³

З 1906 по 1913 рік театр «Руська бесіда» очолював Йосип Стадник. Поступово до театру долучився Лесь Курбас, так би мовити, «повернувся», оскільки його батьки також були учасниками колективу і він народився саме під час гастролей. Він здебільшого грав персонажів з української класики. У 1914 році він зіграв одну з найвизначніших своїх ролей: Корнія у драмі Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Після початку Першої світової війни театр «Руська бесіда» опинився в зоні конфлікту і був змушений закритися, оскільки трупу розділила лінія фронту. Актори поступово розподілялися по різних театральних колективах, а деякі з них приєдналися до нового театру, заснованого Лесем Курбасом.⁴

1.2 Тернопільські театральні вечори

Курбас і його друзі заснували свій перший театр «Тернопільські театральні вечори» у 1915 році. Він намагався допомогти акторам, які опинилися між фронтами світової війни в окупованих російськими військами краях, вижити і заробити на життя. Театральна трупа була відносно невеликою, складалася з семи професійних акторів і п'ятнадцяти акторів-аматорів. Репертуар складався з української класики, це були звичайні п'єси для сільського населення, яке на той час стало військовим. Цікаво, що відповідно до вимог воєнного часу, театр мав отримувати спеціальний дозвіл на кожну виставу, а квитки до театру вважалися перепустками для цивільного населення, яке поверталось додому.

³ ПРОНЮК-ВОЗНА, Н. Український дискурс у галицькій культурі кінця XIX–початку XX ст. In *Релігія та соціум*, 2013, 3-4, с. 259-269.

⁴ DROBOT, I. та ін. *Ruska Besida Society Theater*. 17. 11. 2021 [online]. [cit. 4. 1. 2025]. Доступне: <https://openkurbas.org/en/theaters/ruska-besida-society-theater/>

У жовтні 1915 року відбулася перша прем'єра вистави «Наталка Полтавка» у постановці Леся Курбаса на музику українського композитора Миколи Лисенка. Він обрав цю п'єсу з тієї причини, що це перший текст, який відкриває історію нової української драматургії. Курбас вирішив поставити цю п'єсу ще й тому, що композиційними елементами тексту були 22 пісні: народні, літературні та авторські. Композиції Лисенка якнайкраще відповідали режисерському баченню образів героїв. В ансамблі Курбаса були талановиті співаки, тож постановка пісенної вистави не була проблемою. *«Вона мала сподобатися всім, навіть запрошеному «військовому начальству» царської армії з канцелярії Тернопільського генерал-губернатора та повітового управління, і тим утвердити подальшу постійну діяльність театру».*⁵ Курбас був залучений до виробничого процесу як актор, художник, керівник хору та хореограф.⁶

1.3 Київський театр Миколи Садовського

У березні 1916 року Микола Садовський запросив Леся Курбаса до свого театру в Києві. Це був перший український стаціонарний театр, заснований у 1906 році. За рік роботи Курбас встиг зіграти тринадцять ролей, переважно з класичного українського репертуару.

Одним з найвидатніших його образів був Хлестаков з п'єси Гоголя «Ревізор». Інтерпретація Курбаса була несподіваною, він вирізнявся з-поміж інших, хто грав цього персонажа. Замість комедійного, карикатурного образу, Курбас зобразив Хлестакова як благородну та розумну людину з внутрішньою гідністю. Створений образ був сатиричним, але з драматичним підґрунтям. Його Хлестаков - азартний гравець, дуелянт, який відчував себе неприйнятним у суспільстві і шукав розуміння. Не знайшовши його, він перетворився на блазня, створивши навколо себе власну реальність, де все дозволено.

⁵ МЕДВЕДИК, П. Тернопільські театральні вечори. In *Театральна Тернопільщина: Бібліографічний покажчик*. Тернопіль: Підручники і посібники, 2001. с. 15. Цитата за: ОРОНОВСЬКА, Л. «Наталка Полтавка» на сцені «Тернопільських театральних вечорів» у постановці Леся Курбаса. In *Збірник праць Тернопільського осередку Наукового товариства ім. Шевченка*. Том 4, 2008. с. 18-19.

⁶ ОРОНОВСЬКА, Л. «Наталка Полтавка» на сцені «Тернопільських театральних вечорів» у постановці Леся Курбаса. In *Збірник праць Тернопільського осередку Наукового товариства ім. Шевченка*. Том 4, 2008, с. 18-23.

Так само, як Хлестаков був іншим, з іншого «світу» для жителів міста N, так само Курбас і його гра відрізнялися від гри акторів театру, які звикли до традиційної класичної української драми. Дехто називав його підхід «віденським», хоча він таким не був. Але режисер Микола Садовський підтримав його експерименти з персонажем, попри те, що це дещо змінювало концепцію вистави, яка вже мала певний успіх у театрі до приходу Курбаса.⁷

Курбас покинув трупку Садовського, бо зрозумів, що не зробить там революції в українському театрі. Незважаючи на очікування, що цей театр буде рухатися в напрямку сучасного підходу, його репертуар залишався традиційним. Курбас вважав, що нове покоління акторів, які вирости в містах і отримали освіту в акторських школах, вже не мали природної спорідненості з сільською тематикою. Вони потребували нового репертуару та сучасних інтерпретацій, які б виходили за межі фольклорних мотивів та козацьких легенд.⁸

1.4 Молодий театр

Молодий театр був офіційно створений у Києві у вересні 1917 року, але його студія була заснована Курбасом ще у травні 1916 року. Він з'явився тому, що українська інтелігенція потребувала власного театру з власною культурою і була готова його створювати. Ставити вистави почали не одразу. У студії спочатку читали лекції мистецтва і театру, а коли справа доходила до репетицій конкретної п'єси, то вивчали все, що з нею пов'язано. Лесь Курбас наголошував на необхідності створення театру, який ґрунтується на майстерному володінні акторською технікою та мистецькою вправністю. Він хотів, щоб кожен актор знайшов свої жести, слова, інтонації та ритми. Театр планував бути абсолютно вільним у форматах, методах і стилях, і вони були готові віддати йому все.

Курбас планував почати з «Царя Едіпа» Софокла, читав лекції з античної культури і разом з друзями та колегами шукав найкращі та найдоцільніші засоби виразності акторської гри. Але обсяг роботи був величезний, а практична реалізація

⁷ КОРНІЄНКО, Н. *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. Київ: Факт, 1998. с. 34-41.

⁸ КУРБАС, Л. *Філософія театру*. упоряд. М. Лабінський, Київ: видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. с. 8.

часто наштовхувалася на брак технічних навичок у членів театру. Також політична ситуація в Києві та початок Жовтневої революції зупинили всі заплановані процеси.⁹

«Чорна Пантера і Білий Ведмідь» була обрана першою прем'єрою Молодого театру не лише через її глядацьку привабливість та фінансовий потенціал, а й через особистий інтерес Курбаса до теми взаємовідносин між митцем та його оточенням. Він і раніше ставив цю п'єсу та грав у ній, але в новій постановці адаптував мотивацію персонажів і вніс у виставу свій власний мистецький неспокій. Перші результати його театральних експериментів були помітні в жестах, уривчастих фразах і нервових рухах.

Другою постановкою стала німецька п'єса Макса Гальбе «Молодість», яку Курбас переклав власноруч. Він бачив постановку цього тексту у віденському Бургтеатрі. На перший погляд, вистава здавалася простою і реалістичною – все виглядало точно і детально, від дверей і вікон до меблів і костюмів. Уся постановка була ретельно вибудована за суворими законами ритму – від жестів і кольорів до розташування декорацій і візерунку меблів. Парадоксально, але цей ритмічний порядок давав акторам відчуття свободи.¹⁰

Наступним номером вони обрали три символістські етюди Олександра Олеся – «Осінь», «Тихий вечір», «Танець життя», які з'єднали в одне ціле. Завдяки співпраці з художником Анатолем Петрицьким глядачі вперше побачили сцену, в якій все було пов'язано через візуальні символи, що безпосередньо впливали на хід вистави. На темній сцені виділялися два основні елементи: велике вікно посередині, з якого виходив зелений місячний промінь, і димар зліва, з якого поширювався червоний світловий промінь. Актори рухалися між цими світловими зонами або зникали в темряві, часто з'являючись у вигляді силуетів.¹¹

⁹ КУРБАС, Л. *Філософія театру*. упоряд. М. Лабінський, Київ: видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. с.13-17.

¹⁰ КОРНІЄНКО, Н. *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. Київ: Факт, 1998. с. 45-53.

¹¹ ЄРМАКОВА, Н. *Березільська культура: Історія, досвід*. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ: Фенікс, 2012. с. 33-37.

Значно пізніше Лесь Курбас звернувся до українського вертепу, бо вважав його досконалим театральним явищем. За принципом постановки він був схожий на ляльковий театр. В Україні перші вертепи з'явилися на межі 16-17 століть. Вистави традиційно відбувалися на Різдво в церквах і школах у спеціальних (дерев'яних або картонних) двоповерхових будиночках. Включення вертепу до репертуару серйозно обурило трупю. Натомість Курбас залишився непохитним. Його цікавила можливість модернізації традицій, звернення до народних джерел, але крізь призму новітніх мистецьких ідей. Постановка стала своєрідною репетицією для всього колективу, довівши, що українська мистецька традиція має потужний потенціал для сценічних експериментів.

Оволодіння вертепною образністю розширило акторські можливості. Актори повинні були грати як маріонетки - механічно і з скупю експресією. Рухи маріонеток були не тільки стилізовані, але й слугували засобом акторського перевтілення. Вправи допомогли позбутися штампів і краще зрозуміти пластичну інтерпретацію ролей. Втім, деякі персонажі мали ярмарковий характер, що давало можливість для імпровізації.¹²

Пролог П'єро

Курбас вирішив створити пролог до етюдів Олександра Олеся, наче хотів ввести глядача в поетику етюдів. У костюмі П'єро промовляє до людей і філософствує про призначення театру, пояснюючи філософію та естетику символістської постановки. Він пояснює, що театр - це простір не лише для розваг, але й для глибоких емоційних переживань і почуттів. Він підкреслює, що мистецтво народжується не на рівні свідомості, а в підсвідомості, в тій темній і невідомій частині нас. Символізм, на його думку, має здатність торкатися найглибших шарів людського «я», викликати у глядача емоції та переживання, які не завжди можна зрозуміти раціонально. У своїй промові він описує природу символізму. Курбас

¹² ЄРМАКОВА, Н. *Березільська культура: Історія, досвід*. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ: Фенікс, 2012. с. 84-93.

каже, що символізм полягає не в зовнішніх ознаках, а в тому, що приховано між рядками твору, в якихось почуттях, які пробуджуються в душі глядача.

Він також проводить паралелі з роботами Метерлінка: *„Коли Метерлінк хоче збурити в наших глибинах море темнот, заставити нас відчувати жахливу таємницю смерті, — він змушує свої постаті говорити тихим голосом речі такі дивні і такі нескінченні, які за природою своєю є тільки натяками на щось, що діється невидимо для нас, чого не в силі охопити наша свідомість, що, однак, діється, чується і що нічим особливим не зв'язане із зверхньою казкою твору, але нас потрясає, хвилює і заставляє завмерти в тиші й слухати вічність. Це символізм.*“¹³ Він також пояснює завдання режисера й актора: відкинути все зайве – типовість, реалістичність, дрібниці психологічних переживань – і сконцентрувати свою роботу на дотриманні авторських тем, ритмів, інтонацій, рухів і жестів, світла і тіней. Наприкінці він вибачається і просить тиші у глядачів для акторів.¹⁴

Цією спробою він намагався налагодити діалог між глядачем і театром. Його слова були викликом до пошуку зусиль, концентрації та готовності вийти за межі поверхневого розуміння. Але таке звернення до публіки мало хто оцінив і зрозумів. Критики вважали виставу марною, а пересічний глядач не міг зрозуміти і половини термінів: *„А коли вже Л. Курбасові так захотілось побалакати з глядачами, то він міг усе те сказати в двох-трьох словах і в костюмі не такої сумнівної оригінальності.*“¹⁵

Цар Едін

На підготовку першої античної вистави українською мовою пішло два роки. Оскільки давньогрецькі тексти були непростими, сценічна мова стала головним об'єктом уваги Курбаса, бо її рівень був низьким у багатьох акторів. Вони проходили

¹³ КУРБАС, Л. *Філософія театру*. упоряд. М. Лабінський, Київ: видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. с. 18.

¹⁴ КУРБАС, Л. *Філософія театру*. упоряд. М. Лабінський, Київ: видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. с. 17-20.

¹⁵ ФЕДІР Б. Театр і музика. In *Нова Рада: щоденна політична, економічна і літературна газета*. Київ, 1917, 190. с. 4. [online]. [cit. 14. 2. 2025]. Доступно: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_ir/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_G&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00001001/190

довгі репетиції під метроном або під акомпанемент фортепіано. Репетиції починалися з прослуховування ритму метронома. Актори читали текст одночасно в єдиному ритмі. Досягнувши синхронізації за столом, Курбас викликав їх на сцену. Однак під час руху ритмічна узгодженість втрачалася, і акторам доводилося повертатися до роботи з метрономом, щоб відновити гармонію ритму і руху. Згодом ритм, мелодика, характер мовлення почали впливати на пластичний образ персонажа і стали природним компонентом виразності. Курбас наполягав на мінімалізмі жестів, свідомо обмежуючи надмірну жестикуляцію акторів. Лише згодом він дозволив рухи руками, які, втім, мали бути продиктовані змістом фрази та ритмом тексту.¹⁶

Літо 1918 року пройшло на березі моря в Одесі, де трупа змогла наблизитися до такої форми існування, якої не могла досягти в Києві. Курбас зміг повністю присвятити себе педагогічній роботі, яку в Києві унеможлиблювала щоденна рутина і необхідність акторам заробляти гроші поза театром. На чорноморському узбережжі вони зосередилися виключно на мистецьких завданнях. Репетиції починалися з обов'язкової гімнастики, за якою слідувало курбасівське вступне слово – аналіз творів мистецтва або важливих постатей театру. Репетиції продовжувалися детальним аналізом роботи кожного виконавця. Окрім «Царя Едіпа», готувалися також нові вистави, які вимагали великої творчої форми, наполегливості та цілеспрямованості.¹⁷

Повернувшись до Києва, вони продовжили підготовку вистави. Лесь Курбас та Анатоль Петрицький обрали мінімалістичний дизайн середовища у виставі, використовуючи лише фанеру та мішковину. Актори самі створили декорації та костюми, на реалізацію яких пішов місяць. Лаконічне оформлення зі стриманими кольорами та червоною завісою, що рухалася між колонами, створювало сильне емоційне враження та занурювало глядачів в атмосферу трагедії Софокла. Візуальні

¹⁶ ЄРМАКОВА, Н. *Березільська культура: Історія, досвід*. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ: Фенікс, 2012. с. 21-22.

¹⁷ ЄРМАКОВА, Н. *Березільська культура: Історія, досвід*. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ: Фенікс, 2012. с. 50-51.

та звукові образи гармонійно перегукувалися з діями хору з 14 учасників, який постійно перебував на сцені.

Ритм і мелодія впливали на скульптуру акторів і задавали темп мізансцен. Робота над трагедією Софокла вважалася найскладнішою: актори не могли довго поєднувати читання гекзаметрів з рухом. Режисер формував складні комбінації поз і жестів, переважав чіткий ритм; попри відсутність музики, вистава була музичною за внутрішнім ритмом, голосом і пластикою. Курбас проявив себе як хореограф і керівник хору, який створив багатопланову звукову картину. Він розділив голоси учасників хору на партії з урахуванням тембру і регістру, використовуючи широкий вокальний діапазон – від чоловічого «брумендо» до дівочого сопрано і баритона Едіпа.¹⁸

1.5 Державний театр імені Тараса Шевченка

У березні 1919 року оголошено про націоналізацію театрів. Всеукраїнська художня рада відмовила Курбасу у проханні включити «Молодий театр» до переліку державних театрів, тим самим не підтримавши експеримент зі створення нової української театральної школи. Натомість запропонувала об'єднатися з Першим театром ім. Т. Г. Шевченка УРСР.

Пізніше Курбас підсумував досягнення Молодого театру та визначив подальші цілі. За його словами, театр був створений як протест проти застою і виражав прагнення до оновлення. Курбас вважав, що «готовий» актор є перешкодою для мистецтва, тому вони відмовилися від традиційного підходу. Перші сезони не досягли рівня справжнього мистецтва, а останній сезон був слабким через комерційний репертуар. Однак до кінця сезону стало очевидним, що театр має бути єдиним, згуртованим організмом, керованим єдиною творчою волею. Перший етап творчих пошуків завершено, і театр рухається вперед.¹⁹

¹⁸ ЄРМАКОВА, Н. *Березільська культура: Історія, досвід*. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ: Фенікс, 2012. с. 67-70.

¹⁹ КУРБАС, Л. *Філософія театру*. упоряд. М. Лабінський, Київ: видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. с. 40-44.

Результатом подальшої роботи став справжній шедевр української сцени - прем'єра вистави за п'єсою найвідомішого українського автора Тараса Шевченка «Гайдамаки». Твір розповідає про Коліївщину 1768 року, боротьбу українців проти польського гніту. Автор зображує жорстокість шляхти, прагнення народу до свободи та силу козацького духу.

Не потрібно глибоких знань, щоб знайти паралелі з подіями того часу. Гайдамаки були співзвучні часу – їхні суворі вимоги та безкомпромісна віра в ідею свободи відображали тогочасні реалії. Українська революція почалася з проголошення автономії, продовжилася поваленням уряду, а закінчилася поразкою над більшовицькою армією. *„Всі ознаки української культури нещадно нищились на наших очах. Я був свідком, як виносили з Української музичної драми чудові декорації Анатолія Петрицького і Трощили їх на цурки. П'яні денікінці взяли собі за мішень портрет Марка Кропивницького і розстріляли його. Хтось із чорносотенців, зачепивши за шию бюст Тараса Шевченка, волочив його по Хрещатику, вигукуючи; "Бей жидов, бей петлюровцев, бей всех хохлов! Да здравствует единая неделимая Россия и мать городов русских, наш русский Киев.“*²⁰

На репетиціях використовувався метод трансформацій, який згодом стане характерним для театрів Леся Курбаса. Підхід до народу як рушійної сили історичних подій, що проявився і в постановці античної трагедії «Цар Едіп», суттєво змінив усталене уявлення про роль масових сцен. Це також відкрило для нього нові можливості для посилення драматичної напруги, що раніше не було характерним для української сцени.

Курбас знову залучив до роботи дизайнера Анатолія Петрицького. У «Гайдамаках» не було конкретних просторових і часових орієнтирів. Як і в «Царі Едіпі», Петрицький задрапірував задник сцени сірою тканиною. Світлова партитура вистави виявилася надзвичайно складною і багатогранною. Червоні

²⁰ ВАСИЛЬКО, В. У. Молодому театрі. In *Молодий театр: генеза, завдання, шляхи*. Київ: Мистецтво, 1991. с. 234. Цитата за: КОРНІЄНКО, Н. *Леся Курбас: репетиція майбутнього*. Київ: Факт, 1998. с. 77.

спалахи символізували пожежі, що вирували в маєтках вельмож на шляху повстанців, зелене світло в поєднанні з музикою передавало ліричний настрій, сине створювало атмосферу напруженості під час таємних зустрічей.

Оригінальне бачення режисера дозволило глибше та об'єктивніше зрозуміти роль народу в історичних процесах. У період революцій така інтерпретація вимагала великої мужності, чесності та відповідальності. Присутність жінок у виставі символізувала «Десять слів автора». Їх роль була багатогранною і не піддавалася чіткому визначенню: вони розповідали про події, оцінювали їх, радили героям і захищали їх, як хор в античній трагедії. Впадала в око особлива виразність їхніх пластичних поз, ритмічна чистота жестів і рухів. Іноді вони виконували роль «живих декорацій»: вишикувавшись у ряд, утворювали стіну, з-за якої на сцену вибігали персонажі. Реакції хору відображали узагальнену моральну оцінку цих давніх подій, і ця оцінка могла бути особливо суворою до вчинків, мислення і переконань багатьох персонажів п'єси.²¹

1.6 Кийдрамте

У роки нестабільної політичної ситуації більшість театрів були змушені закритися. Проте Курбас скористався першою ж нагодою, щоб створити новий театр-студію. У 1920 році група акторів вийшла з театру Шевченка і заснувала Київський драматичний театр (Кийдрамте). Навколо театру гуртувалися молоді актори. Голод змусив трупу покинути Київ і переїхати до Білої Церкви, де було легше вижити. Для цього, однак, потрібен був відповідний репертуар: такий, що підходив би для постановки в складних умовах і водночас був би привабливим для глядачів.

Фінансове становище театру було критичним, і Курбас змушений був піти на компроміс. Поряд з такими постановками, як «Гайдамаки», «Цар Едіп» чи «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», в афіші також були поспіхом створені вистави. Репертуар був напрочуд різноманітним, і люди часто платили за вистави їжею. Каса театру

²¹ ЄРМАКОВА, Н. *Березільська культура: Історія, досвід*. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ: Фенікс, 2012. с. 100-112

перетворювалася на справжній продовольчий кіоск, а фінансове становище трупи залишалося вкрай важким.

Серед акторів зростало невдоволення, і Курбас запровадив сувору дисципліну: штрафи за запізнення або звільнення за повторні порушення. Актори багато репетирували. У вільний час слухали лекції про театр, сучасні тенденції в мистецтві, брали участь у студійних та лабораторних заняттях, які запровадив Курбас. Згодом стало зрозуміло, що він планує щось велике – постановку Шекспіра. Це було ризиковане рішення за таких обставин, але це також була підготовка до майбутніх експериментів.²²

Репетиції «Макбета» розпочалися 4 серпня, а прем'єра відбулася 20 серпня. Через брак коштів Лесь Курбас запропонував взяти костюми та перуки з київського фонду. Команда була поділена на кілька груп: одна займалася розписом декорацій, інша – столярними та технічними роботами, третя – виготовленням реквізиту, зокрема зброї. Жінки шили та фарбували тканини для декорацій. Три арки зі шторами прикрашали сценічний простір.

Програмово постановка «Макбета» нагадувала «Гайдамаки» та «Царя Едіпа». Курбас трактував усіх трьох головних героїв цих п'єс як заручників суспільних інтересів та обставин. У цій концепції Макбет був уособленням особистості, внутрішній світ якої був спотворений культом влади. Це штовхало героя на злочини, які сприймалися як безкарні, оскільки суспільство вкоренило жорстокість у своїй свідомості як норму. Від сцени до сцени Макбет переживав саморуйнування, втрачаючи своє справжнє «я» не лише через власний егоїзм, а й через моральну деградацію навколишнього світу.

Оскільки Курбас сприймав зло як безособову силу, відьми у виставі стали його образним уособленням. Вони не вписувалися в класичне уявлення про «страшних» старих жінок. Вони урізноманітнювали спосіб свого існування: то приймали форму двох переплетених дерев, сірого каміння, то мали злитися в

²² КОРНІЄНКО, Н. *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. Київ: Факт, 1998. с. 144-147.

клубок, їхні обличчя були невиразними масками, а рухи нагадували манери придворних дам. Саме ця пластична трансформація додавала особливого значення: їхня театральна поведінка, гра контрастів, несподівані повороти і зміни емоційного стану маніпулювали свідомістю героя і затилювали його в безодню.

Що стосується виконання Курбасом ролі Макбета, то його темперамент, аналітичний підхід і глибоке проникнення в психологію персонажа допомогли розкрити драматизм цього твору. У той час як Макбет поступово занурювався у прірву, розчавлений вагою свого злочину, його дружина спочатку була переконана у виправданості своїх дій. У фіналі момент усвідомлення жаху власного падіння став кульмінацією її характеру.²³

1.7 Мистецьке об'єднання «Березіль»

«Березіль» отримав свою назву від місяця березня. У цей період досвід Молодого театру став актуальним, оскільки студійний формат дозволяв поєднувати експерименти, навчання та сценічну практику – саме те, чого хотів Курбас. Він зосередився переважно на педагогічній роботі та переніс фокус своєї студійної діяльності на навчання та творчі заняття. Це був початок нової моделі театральної студії, яка стала продовжувачкою традицій Молодого театру.

У березні 1922 року було відкрито Першу експериментальну театральну майстерню, в якій навчалось 250 осіб. Друга майстерня була присвячена організації дитячого театру. У січні 1923 року драматичну студію в Білій Церкві було перетворено на Третю майстерню, в якій також розміщувалася літературна студія, що налічувала понад 70 учасників і була зосереджена на пропаганді сучасної літератури та підготовці нових перекладачів. У березні було засновано Четверту театральну майстерню, яку очолив сам Курбас. Вона стала практичною школою для студентів режисерської майстерні Березоля. Планувалося створити П'яту майстерню в Борисполі, яка мала стати лабораторією для аматорських досліджень. У травні 1924 року в Одесі було засновано Шосту майстерню Березолю.

²³ ЄРМАКОВА, Н. *Березільська культура: Історія, досвід*. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ: Фенікс, 2012. с. 123-130.

Досвід, набутий у попередні роки, був доповнений ідеєю навчання акторів, режисерів, художників-постановників та інших театральних фахівців у спільному мистецькому середовищі. Навчання було ретельним та інтенсивним, як у колективній, так і в індивідуальній формі. Фактично, ця театральна студія була повноцінним науковим центром. Навчальна програма Березолу включала такі дисципліни: скульптуру, акробатику, гімнастику, спортивну підготовку, вокал, дикцію та декламацію, систему акторської освіти, теорію живопису, інтелектуальну освіту, риторику, постановку та експериментальну роботу. Також у Березолі проводилися лекції науковців на різні теми. Були організовані дискусійні вправи, які допомагали не лише шукати нові театральні форми, а й розвивати навички аргументації власних ідей та художніх переконань.²⁴

Однак метою навчання було не лише підвищення рівня сценічної культури, а й закріплення набутого досвіду для подальшого розвитку акторської майстерності в Україні. Весь досвід мистецького об'єднання «Березіль» був задокументований та систематизований спеціальною комісією. Йшлося про визначення ключових термінів, формулювання концепції театру та вирішення проблем, що виникали під час навчання чи творчості. Це дозволило впорядкувати досягнення команди та забезпечити подальший розвиток. Так само студенти режисерської лабораторії документували свій досвід постановки вистав, роботи з акторами та аналізували театральну діяльність асоціації.

Перша майстерня

„Перша майстерня шукає нових шляхів у театральному мистецтві і творить собою лабораторію, в якій викувається новий театр.“²⁵ Вона функціонувала як велика спільнота, що складалася зі студентів, колишніх учасників Молодого театру та тих, хто хотів опанувати акторську майстерність. Пошук нових

²⁴ ЗІНКЕВИЧ, О. *Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи*. Балтимор-Торонто: Українське видавництво «Смолоскип», 1989. с. 329-339.

²⁵ ЗІНКЕВИЧ, О. *Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи*. Балтимор-Торонто: Українське видавництво «Смолоскип», 1989. с. 332.

форм театру вимагав молоді, відкритої до нового та не «заплямованої» театральним досвідом.

Жовтнева революція принесла зміни та надію на кращі часи в життя людей, хоча ніхто ще не знав, у якому напрямку розвиватиметься новий комуністичний режим. Перші роки радянського режиму ознаменувалися розквітом культури – театр, література, образотворче мистецтво та кіно переживали періоди небачених експериментів. Курбас, як і багато інших митців того часу, вірив у таку можливість. За його словами, революція скасувала застарілі проблеми, літературний психологізм, старий спосіб життя та встановила новий зміст, що відповідав прогресивній ідеології. Театр став мобільним, живим, тісно пов'язаним із суспільством, його мистецька природа навіть була поставлена під сумнів – він визначався насамперед як форма суспільної діяльності.²⁶

Тому виступи з першою майстернею також мали революційний, агітаційний характер. Перша постановка «Жовтня» була присвячена п'ятій річниці Жовтневої революції. Вистава не мала певного жанру, скоріше це була 40-хвилинна пантоміма, яка поєднувала в собі експресіонізм, сатиру, гротеск, пародію на мелодраму, але в ній не було нічого великого та кричущого. Колектив, у свою чергу, виступає як один персонаж. «Рур» – це пропагандистська хроніка, заснована на політичних подіях у Німеччині, створена на основі газетних матеріалів. Курбас складав текст разом з акторами. На відміну від мінімалістичної сцени у жовтні, у цій виставі використовувалася тривимірна структура – чотиригранний конус, який обертався та змінював сцену. Актори використовували виразні жести, які перетворювалися на динамічні послідовності рухів. Жест перетворився на слово, а слово – на рух, створюючи єдину, безперервну дію.²⁷

Результати роботи Першої майстерні були представлені у виставі «Газ» Георга Кайзера. Потяг Курбаса до Кайзера був не випадковим. Ще в 1918 році він

²⁶ КУРБАС, Л. *Філософія театру*. упоряд. М. Лабінський, Київ: видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. с. 575-576.

²⁷ ЄРМАКОВА, Н. *Березільська культура: Історія, досвід*. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ: Фенікс, 2012. с. 146-149.

познайомився з творчістю німецьких експресіоністів, які вразили його своєю енергією, бунтівним духом та бажанням змінити світ. Переклад з німецької мови зробив сам Курбас. Хоча ця гра не мала агітаційного характеру, вона була адаптована до вимог часу.

Вистава розпочалася та завершилася грандіозним пластичним зображенням машини, де людські тіла, музика, рухи та ритми утворювали пантоміму-інтерлюдію «Машина». *„...майстерняки, що їх більша частина лише за рік перед тим потрапила до рук Курбаса – виявили дуже високу формальну культуру, надзвичайне вміння володіти своїм тілом, добре пов'язувати його рухи в ті складні й незвичні мізансцени, які побудував у цій виставі Л. Курбас.“*²⁸ Сцена вибуху газу здивувала глядачів. У цій напруженій кульмінації актори миттєво злилися в одну масу, що нагадувала пірамідальну структуру фабрики. Під час вибуху ця конструкція розпалася на безліч частин – людські тіла. Настало кілька хвилин мовчання. Кінцівка гри була трохи більш «оптимістичною», ніж у Кайзера. Курбас продемонстрував тут щось на кшталт «ідеальної машини», в якій вже не було жодного монотонного виробництва. Жести та рухи символізували вільну працю, творчий підхід до технологій та віру в прогрес.²⁹

У квітні 1924 року Лесь Курбас оголосив про реорганізацію: першу, другу та четверту майстерні об'єднали в одну — київську. Він пояснив це фінансовими труднощами та звинуватив владу в байдужості до проблем організації.

Четверта майстерня

У Четвертій майстерні Курбас зібрав професійних акторів, яких запросив з різних театрів України. На його основі він спробував створити театр показового репертуару. З одного боку, його цікавили досвідчені та пластично розвинені художники, а з іншого — молоді ентузіасти, активні, організовані, сучасні та готові присвятити себе створенню нового мистецтва. Створення демонстраційного театру фактично мало на меті розділити експериментальну та виробничу складові театру.

²⁸ ЗІНКЕВИЧ, О. *Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи*. Балтимор-Торонто: Українське видавництво «Смолоскип», 1989. с. 422.

²⁹ КОРНІЄНКО, Н. *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. Київ: Факт, 1998. с. 181-185.

Саме тоді між Першою майстернею та Четвертою виникла особлива напруга: *„Усі ці т. зв. молодята [...] дуже скептично зустріли “стариків” і всю 4-ту майстерню. Вони вже кілька місяців слухали цікавих лекцій Курбаса про те, як він представляв собі їм новий театр. Вони вже вміли стояти довший час на голові, дехто з них навіть крутив сальто-мортале, вони були здатні, ставши на руки, головою вниз, ходити по кімнаті і навіть по Хрещатику. Цього всього четвертомайстерняки ще не могли втяти. Тому то ці “революціонери” дивилися на “стариків” з певною дозою скептицизму й недовір’я, тим паче що вони вже працювали над репертуаром, а нам було сказано, що до цього ми ще не підготовані і чимало часу забере наше перекування. “Старики” мирилися з такою ситуацією і терпеливо крутили кульбіти й усяку іншу фізкультурну, балетну та навіть циркову премудрість.”³⁰ Але демонстраційний театр так і не з’явився на світ, оскільки всі майстерні згодом об’єдналися в одну. Спроби відокремити «пошук» від «виробництва» залишалися лише ідеєю.*

Важливість та масштаб роботи Четвертої майстерні найкраще демонструють вистави другого сезону. Курбас не лише представив черговий твір «Джиммі Гігінс», а й відродив «Гайдамаків» та «Макбета». Паралельно його учні-режисери представляли на сцені свої перші твори, які були вставлені в репертуар. В кінці сезону Березіль здійснив поїздки до Харкова та Полтави. Протягом третього та четвертого сезонів Лесь Курбас присвятив себе допомозі студентам у їхніх постановках.

Курбас вирішив поставити на сцені «Джиммі Гігінса». У нього не було готового сценарію чи підготовлених нотаток. Він диктував репліки акторів і загалом створював текст постановки по пам’яті ще під час першої зустрічі. Він приділяв велику увагу особистості головного героя та вважав це важливішим за будь-який інший аспект твору, навіть масові сцени, на його думку, втратили свою привабливість. Сценографічно перша сцена була створена як телеграфна суперечка

³⁰ ГРНЯК, Й. *Спомини*. упоряд. Б. Бойчук. Нью-Йорк: Сучасність, 1982. с. 147. Цитація за: ЄРМАКОВА, Н. *Березільська культура: Історія, досвід*. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ: Фенікс, 2012. с. 152-153.

між державами. Їхні суперечки щодо тактики ведення війни супроводжувалися музичними «уривками» з оркестру, що підкреслювало напругу сцени. Вони вистукували свої репліки азбукою Морзе, одночасно промовляючи текст. Кульмінацією сцени стало гарчання країн, які не досягли згоди, як скажених собак.³¹

У цій виставі Лесь Курбас вперше в Україні включив кіно у драматичний сюжет. Кінозображення не лише доповнювало виставу, а й органічно пов'язувалося з розвитком подій на сцені. Наприклад, у сцені вибуху на фабриці швидкий біг Джиммі по екрану зупинився прямо на сцені, а його гримаса жаху застигла на крупному плані кінофільму. Так само сценічні та кіно ефекти були поєднані в сцені плавання. Посадка солдатів на корабель поєднувалася з рухом людей, що піднімалися сходами, та плавним закриттям завіси, створюючи ілюзію відходу корабля від пірсу. Солдати продовжували пантомімічно зображувати на сцені ті самі ситуації, що й на екрані. Крім того, справжня хроніка формувала паралельний сюжет і показувала реальні кадри підготовки до війни.³²

Курбас хотів відновити та відродити «Макбета». Він дотримувався думки, що твір Шекспіра потребує чистої інтерпретації, а інші сучасні елементи слід використовувати лише в тих частинах трагедії, в яких Шекспір залишив акторам простір для імпровізації. Вони з'являлися на сцені у звичайних костюмах, доповнених деталями, що належали до шекспірівського часу, такими як короткі плащі, шарфи та середньовічні елементи. Сцена була мінімалістичною, з реквізитом, який піднімали та опускали на мотузках.

Трансформація була помітна протягом усієї вистави. Власне, вся образність вистави – від декорацій та костюмів до персонажів та мізансцени – перетворення, яких рясніє вся режисерська концепція п'єси. У певному сенсі зміну жанру також можна вважати тут специфічною трансформацією. Його метою було представити цю трагедію в її переломний момент з сучасної революційної перспективи. Глядача несподівано познайомили з технікою дистанціювання, важливою частиною якої був

³¹ ГРАБАР, Н. Лесь Курбас у спогадах Ірини Стешенко. Ін *Український археографічний щорічник*, 2016, № 19-20, с. 473-475.

³² КОРНІЄНКО, Н. *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. Київ: Факт, 1998. с. 198-211.

вихід з персонажа під час вистави. Працюючи над «Макбетом», Курбас поставив перед учасниками вистави одне експериментальне завдання: опанувати виразні засоби акторської гри до такої міри, щоб вони могли вільно ними користуватися — мати змогу входити в образ перед глядачами та виходити з нього після закінчення сцени. Це був ще один крок до опанування акторського мистецтва.

Після останньої київської прем'єри влітку 1926 року Березіль за наказом уряду поступово переїхав до Харкова. З цього моменту почалася реорганізація художнього об'єднання, яке стало репертуарним театром.³³

1.8 Березіль в Харкові

Харківський період Березолю розпочався з ліквідації мистецького товариства, що стало першим кроком московського керівництва до посилення контролю над українськими культурними організаціями. Лесь Курбас не одразу усвідомив цей політичний маневр, як і керівництво в Україні, яке хотіло зробити Березіль головним міським театром. В результаті ансамбль було передислоковано до Харкова, що значно звузило його можливості порівняно з київською діяльністю. Діяльність групи вже не була такою широкою, як раніше.

Першою прем'єрою була п'єса Фернана Кроммелінка «Золоте черево» про божевільного фермера, який з'їв своє золото, щоб ніхто інший не міг його отримати. Курбас використав засоби гротеску в характерному перевтіленні головного героя. Персонажі мали бути схожі на тварин своїми рухами та внутрішніми характеристиками. Але «Золоте черево» не досягла успіху. Однак режисер не мав наміру вибачатися, навпаки, звинуватив глядачів у відсутності смаку та несприйнятливості до чогось нового: *„Коли критик пише про наївну лівизну спектаклю, то це тільки знак, що він безконечно далекий від розуміння можливих шляхів сучасного театру і що він не проявив мінімуму творчої активності (без неї критика не критика), щоб наблизитись до того, що було змаганням режисера.“*³⁴

³³ ЗІНКЕВИЧ, О. *Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи*. Балтимор-Торонто: Українське видавництво «Смолоскип», 1989. с. 42.

³⁴ КУРБАС, Л. *Філософія театру*. упоряд. М. Лабінський, Київ: видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. с. 663.

Наступною постановкою став «Пролог» – оновлена версія київської вистави «Напередодні». Після вдалої постановки Курбас дав можливість молодим режисерам реалізувати власні творчі задуми, що сприяло розширенню репертуару «Березоля». Театр представив різноманітні вистави: історичну драму Івана Карпенка-Карого «Сава Чалий» у постановці Фауста Лопатинського, романтичну драму Віктора Гюго «Король і партія» у постановці Бориса Тягна, оперету Артура Суллівана «Мікадо», а також нову українську драму «Яблуневий полон» Івана Дніпровського. Перший серйозний тиск на «Березиль» з боку уряду стався у 1927 році, коли було заборонено п'єсу Георга Бюхнера «Войцек». Робота над постановкою тривала рік, а прем'єра мала відбутися в листопаді, але в жовтні її оголосили «ідеологічно шкідливою». До того часу Курбас мав значну свободу у своїй творчості. Місцева влада почала створювати художні ради, до складу яких входили представники партійних та профспілкових структур, які мали контролювати діяльність театрів. Березиль дуже негативно відреагував на цю новину та зберіг незалежність творчого процесу, а чужим не дозволялося брати участь у репетиціях та внутрішніх лекціях.³⁵

Курбас-Куліш-Меллер

Успіх «Березоля» пов'язаний з тандемом Курбас-Куліш-Меллер, який складається з режисера, драматурга та художника. Ці митці не лише зійшлися у своїх поглядах, а й чудово доповнювали один одного художньо та естетично. Ще в Києві Лесь Курбас та Вадим Меллер почали співпрацювати над постановками, згодом переїхавши до Харкова. Згодом до них приєднався Микола Куліш. Їхня перша співпраця розпочалася з вистави «Народний Малахій», де Курбас і Куліш стали лідерами нового діалогу із суспільством, політикою та особистістю. Після початкового спільного втілення певних ілюзій та утопічних ідей щодо соціалізму, Курбас і Куліш повертаються до теми культурної та національної ідентичності. Це відбувається в той час, коли соціалізм дедалі більше набуває рис тоталітаризму і

³⁵ ЗІНКЕВИЧ, О. *Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи*. Балтимор-Торонто: Українське видавництво «Смолоскип», 1989. с. 45-56.

вже не приховує своїх спроб контролювати людей. Вадим Меллер створив яскраве та оригінальне мальовниче середовище, яке відображає атмосферу сільського життя. Сценографія мала виразний графічний характер, з ритмічними чорно-білими лініями, що створювали динамічну геометричну перспективу. На піку виступу вони створили на сцені величезну «машину реформ», що складалася з різних інструментів. У цю конструкцію вони поступово вставляли «злісних» сучасників, яких він намагався перетворити. Результатом такого «перепроєктування» стало те, що люди виходили з машини ангельськими істотами з рожевими крилами, сердечками на спинах і полетіли у фантастичний світ.³⁶

Після публічного виконання «Народного Малахія» уряд наказав відкласти прем'єру. Курбас і Куліш захищали п'єсу перед цензорами, домігшись лише незначних виправлень. Однак після успішної прем'єри почалася партійна критика, яка звинувачувала виставу у спотворенні радянської дійсності. Партійна влада посилила контроль над Березолем, що призвело до того, що Курбас пішов з посади директора, але залишився художнім керівником. Незважаючи на спроби влади розлучити Курбаса та Куліша, їхня співпраця залишалася міцною.³⁷

Наступного сезону Курбас, Куліш та Меллер представлять нову виставу «Мина Мазайло». П'єса заснована на історії чоловіка, який вирішив змінити своє прізвище з Мазайло на російське Мазенін і почав вивчати літературну російську мову. Незважаючи на такий простий сюжет, п'єса зосереджена на одній з найактуальніших проблем України. Мина Мазайло, за походженням українець, повністю денаціоналізований, безумовно бунтує проти української мови та культури.

«Мина Мазайло» мала великий успіх як комедія. Курбас знайшов у п'єсі багато яскравих перетворень, які гротескно та сатирично виражали душевну дурість персонажів комедії. Зводячи образ Мина Мазайла до рівня гротеску, Курбас хотів якомога яскравіше представити буржуазію, в якій він бачив небезпеку для

³⁶ КОРНІЄНКО, Н. *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. Київ: Факт, 1998. с. 284-294.

³⁷ ЗІНКЕВИЧ, О. *Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи*. Балтимор-Торонто: Українське видавництво «Смолоскип», 1989. с. 56-57.

української культури. Йдеться не лише про Мину Мазайла, суперечки щодо зміни її прізвища розкривають символічний образ агресивного російського шовінізму, тоді як українське просвітництво виглядає безпорадним.

Десь наприкінці 1929 року Курбас дізнався, що в Миколи Куліша є нова п'єса «Патетична соната». Він хотів поставити її негайно, і поки чекав на рішення репертуарного комітету з цього питання, ще більше відклав постановку «Диктатури» Івана Микитенка, бо йому не сподобалася ні п'єса, ні сам драматург.³⁸ Курбас особисто не поставив жодної вистави аж до 1933 року, коли нарешті отримав дозвіл поставити п'єсу «Маклена Граса».

Тим часом Україна страждала від штучного голоду, геноциду, який, за одними даними, забрав сім мільйонів, за іншими – понад десять мільйонів людських життів. Розпочався період арештів української інтелігенції. Сорокап'ятирічний режисер розмірковував про своє життя, людей навколо нього та свій театр. Курбас готувався до вирішальної битви і знав, що щось готується.

Куліш запозичив сюжет п'єси «Маклена Граса» з газетної статті про польського брокера, який хотів нажитися на власній смерті під час економічної кризи. Він не сумнівався, що ця постановка стане прикладом справжнього сучасного реалізму та дасть відповідь на дискусію про те, чи цей метод вичерпався, чи має безмежний потенціал. Курбас переключив увагу на постать музиканта, яка стала ключовою. Через нього режисер розкрив долю справжнього митця в радянській дійсності та, частково, його самого. Людина, яка бореться за гуманізм у мистецтві проти безталанних майстрів. Вистава мала виразно трагічний характер, що підкреслювалося сценографією: чорні полотна, графічно освітлена темна структура, чорно пофарбовані тротуари, що мерехтіли у світлі та створювали ілюзію справжнього дощу. Твори Шопена звучали в багатьох сценах: вони або відображали настрій персонажів, або створювали контраст.

³⁸ ЗІНКЕВИЧ, О. *Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи*. Балтимор-Торонто: Українське видавництво «Смолоскип», 1989. с. 49-51.

*„Товариші, перед нами остаточний іспит. За два дні відбудеться перегляд, можливо, останньої нашої спільної праці. Мене може не стати між вами. Отож я просив би вас, щоб ви продумали, до чого ми стриміли, яка була наша мета. Щоб ви на мене пізніше не нарікали. Я хотів тільки одного: збудувати разом з вами театр.“*³⁹ Прем'єра вистави відбулася 24 вересня 1933 року. До скасування вистави було зіграно лише три повтори. 5 жовтня Курбаса звільнили з посади художнього керівника театру. Усі його вистави були вилучені з репертуару.⁴⁰

1.9 Кінець

На засіданні Народного комісаріату 5 жовтня 1933 року Курбас захистив свою мистецьку позицію. Він пояснив, що театр — це не проста справа пересування стільців, а делікатний і тривалий процес, який не можна грубо переривати, оскільки це було б політичним злочином. Однак ситуація була набагато серйознішою, ніж він думав – репресії в Україні вже набирали обертів. На початку 1934 року його знайшли та заарештували. У квітні Курбаса засудили до п'яти років таборів.

Наприкінці 1934 року він прибув до Медвежегорська та став головним режисером місцевого театру. Театр, місткістю 300 глядачів, служив центром європейських розваг для адміністрації табору. Але йому не вдалося зіграти жодної гри, його зняли та перевезли до іншого табору на Соловецьких островах. Курбас з'явився на Соловках не раніше травня і не пізніше жовтня 1935 року. У нього була кімната з ґратами на вікні, залізним ліжком, килимом з українським орнаментом на стіні та жіночим портретом в овальній рамці. Його мрія про відокремлену старість, острів з маяком, перетворилася на табір, де він уже був доглядачем маяка. Поширилися чутки, що він намагався покінчити життя самогубством.

Тим не менш, прибувши на Соловки, Курбас взявся за роботу – зібрав акторів з в'язниці та створив театр. Все було зроблено професійно: ретельний підбір ігор, тренування, щовечірні репетиції. Дисципліна була суворою – у програмі навіть було зазначено: «Після другого дзвінка вхід заборонено». У 1937 році йому виповнилося

³⁹ КУРБАС, Л. *Філософія театру*. упоряд. М. Лабінський, Київ: видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. с. 812-813.

⁴⁰ КОРНІЄНКО, Н. *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. Київ: Факт, 1998. с. 395-415.

п'ятдесят. Однак у вересні та жовтні він отримав новий вирок. Режим у таборі став суворішим: обшуки, конфіскація листів, книг та документів. В'язнів замикали в камерах. З острова його разом із сотнями інших в'язнів перевезли до в'язниці Сандармох у Карелії, де в листопаді 1937 року відбулися масові страти.⁴¹

Висновки до Розділу 1

Лесь Курбас постає як одна з ключових постатей українського театру ХХ століття, чия діяльність залишила глибокий слід у мистецькому, ідейному та культурному житті країни. Його біографія, театральна практика й філософські засади свідчать про виняткову цілісність митця, для якого театр був не лише формою естетичного вираження, а й засобом мислення, пізнання й суспільного діалогу. Засновані ним театри й об'єднання стали осередками новаторських пошуків, де формувалися нові принципи сценічного мистецтва. Водночас ідейна глибина та внутрішня свобода Курбаса призвели до трагічного фіналу його життя в умовах тоталітарного режиму. Усе це дозволяє говорити про Курбаса не лише як про видатного театрального діяча, а як про символ культури, що прагнула свободи мислення, експерименту й духовного оновлення.

⁴¹ ЗІНКЕВИЧ, О. *Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи*. Балтимор-Торонто: Українське видавництво «Смолоскип», 1989. с. 823-830.

РОЗДІЛ 2. ПОГЛЯД КУРБАСА НА ТЕАТР ТА ПОРІВНЯННЯ З ЄВРОПЕЙСЬКИМИ РЕЖИСЕРАМИ 20 СТОЛІТТЯ

2.1 Театральний лист

У 1918 році Курбас опублікував свій «Театральний лист», який містив основу режисерської практики – тезу про нового актора. Цей текст представляє критичне осмислення стану театрального мистецтва на початку ХХ століття, зосереджуючись на проблемах реалізму, актора та необхідності відродження театру через творчий пошук та індивідуальність митців.

Курбас засуджує реалізм як «антихудожній» рух, що обмежує театр імітацією реального життя та позбавляє його творчої складової. Реалізм створює ілюзію, яка подобається глядачам, але паралізує мистецтво акторської гри, перетворюючи акторів на ремісників, які механічно відтворюють форми життя замість того, щоб створювати нову естетику. Курбас також критикує вплив літератури на театр, наголошуючи, що література запанувала на сцені та підпорядкувала актора й режисера ролі виконавців чужих ідей. Літературні ідеї, настрої та шаблони вбивають оригінальність театру та зводять його до «вторинного мистецтва». У цьому контексті зазначається, що навіть класичні твори, такі як Шекспір чи Мольєр, редагуються крізь призму сучасного стилю, тим самим втрачаючи свою автентичність.

Курбас вірить у появу нового покоління митців, які відмовляться від традиційних шаблонів та діятимуть за власними інтуїтивними та особистими методами. Новий актор, «мудрий арлекін», буде більше, ніж просто професіонал. Він буде митцем, який поєднує інтелект та фізичну майстерність. Його робота буде не про наслідування чи техніки імітації, а про вираження глибоких особистих переживань та емоцій. У цьому новому типі актора є людина, яка формує себе як оригінального творця та не залежить від зовнішніх натхнень. Його театр стане засобом вираження особистого сприйняття світу, яке є автентичним та інтуїтивним.

Таким чином, Курбас передбачив новий тип театру, де актор стане не лише виконавцем ролей, а й творцем, який надихатиме та захоплюватиме свою аудиторію

автентичністю та глибокою емоційною експресією. Він намагався втілити це в Молодіжному театрі, а пізніше в інших своїх театрах і студіях.⁴²

2.2 Глядацька анкета

Театральна аудиторія зазнала значних змін на початку 1920-х років. До революції театри зазвичай були заповнені інтелектуалами в елегантних костюмах, але після 1917 року театральною аудиторією були переважно селяни та солдати Червоної Армії, рівень театральної культури яких був значно нижчим. Під час найнапруженіших драматичних моментів виступів вони могли сміятися, голосно тріскати насіння соняшнику або навіть кричати.

Оскільки Курбас усвідомлював, що саме публіка визначає репертуар і рівень сприйняття вистави, він спочатку взявся за її вивчення. Його метод був нетрадиційним та новаторським: він запровадив анкету. Після вистави кожен відвідувач мав можливість заповнити анкету, яку залишали в театрі. Він складався з двох сторінок і чотирьох блоків: хто ви, наша вистава, наш театр і театр загалом. Вище було написано: прочитайте всю анкету, перш ніж відповідати на запитання. Питання були відкритими щодо освіти, соціального статусу, віку, професії, рівня розуміння вистави, що їм сподобалося чи не сподобалося в акторській грі, чи були доречними хореографія танцю, костюми, музика та декорації, а також яке враження на них справило освітлення. Курбас також хотів знати, як часто люди приходять до їхнього театру, яка їхня думка про попередні вистави та чим «Березіль» відрізняється від інших київських театрів. В останній частині глядачі могли висловити свою думку щодо того, які театри їм найбільше подобаються, як можуть виглядати вистави Курбаса, а також яку думку вони мають про свій театр.

2.3 Робота з актором

Театральна педагогіка Курбаса базувалася на системному підході до розвитку актора. Він поєднував фізичну підготовку, інтелектуальне дослідження та експерименти з формою. Його метою було не просування одного мистецького

⁴² КУРБАС, Л. *Філософія театру*. упоряд. М. Лабінський, Київ: видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. с. 23-31.

напрямку, а зосередження на якісній та різнобічній освіті. Незважаючи на експериментальні зміни в театральних формах, основні вправи, етюди та уроки залишалися невід'ємною частиною освіти.

Курбас вважав, що актор — це не просто виконавець, а фактично співторець вистави. Він мав опанувати власні засоби виразності, вміти керувати ними відповідно до задуму режисера та підпорядкувати власну особистість образу, створеному на сцені. Ритм загалом був одним із головних елементів його театральної концепції. За словами Курбаса, акторові довелося навчитися відключатися від своїх природних ритмів і реагувати на той, що властивий даному образу. Такий підхід вимагав високого ступеня концентрації та свідомих дій.

Ще одним ключовим принципом у підготовці акторів була так звана трансформація – техніка, яка допомагала переносити реальність у сценічний простір через зміну сприйняття. Курбас спирався на концепцію відчуження, розроблену іншими теоретиками, вважаючи, що перенесення знайомих ідей у новий контекст запускає у глядача процес асоціативного розуміння.⁴³

Режим навчання змінювався залежно від поточних завдань – процес навчання міг прискорюватися або уповільнюватися. Курбас визнав, що його підхід до акторської майстерності залишав деякі прогалини, оскільки він залежав від конкретних процесів прослуховування.

2.4 Курбас та Рейнхарт

Лесь Курбас і Макс Рейнхардт не присвячували себе написанню теоретичних праць про театр, як інші відомі режисери. На відміну від багатьох театральних митців, які залишили численні твори про свою творчість, їхня письмова спадщина складається з несистематизованого досвіду роботи. Курбас дивився виступи Рейнхардта у Відні та знайшов у них багато такого, що відповідало його вподобанням. Його захоплювала експериментальна робота з різними сценічними стилями та повернення до традицій народного театру. Ці впливи згодом відчувалися

⁴³ ЄРМАКОВА, Н. *Березільська культура: Історія, досвід*. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ: Фенікс, 2012. с. 203-210.

у творчості Курбаса. Він цінував його акцент на ритмі, пластичність рухів і жестів, а також використання пантоміми та танцю. Їх об'єднувала спільна опозиція до натуралізму та прагнення до нових художніх форм у театрі.⁴⁴

Курбас високо оцінив методи роботи Рейнхардта, відзначивши його виняткову енергію та ефективність. Рейнхардт керував кількома театрами одночасно, не поступаючись вимогам ні до себе, ні до своїх колективів, і завжди прагнути досягти найвищого художнього рівня. Його інтереси до драматургії були надзвичайно широкими, він працював як з античними трагедіями, так і з класичними та сучасними творами, як і Курбас.

Постійний пошук нових засобів виразності спонукав Рейнхардта та Курбаса до експериментів зі стилями та формами. Вони мали схожу думку щодо драматичних текстів. Рейнхардт вважав, що драматургом може бути лише той, хто по суті є актором, а режисер виступає посередником між літературою та сценою, оскільки багато драматургів пишуть театральні тексти «ззовні», без акторської точки зору. Тож пізніше Курбас об'єднався з драматургом Миколою Кулішем для написання текстів, призначених для театральної постановки.⁴⁵

Рейнхардт активно використовував кінематографію у своїх постановках, щоб посилити емоційну виразність своїх виступів. Курбас використовував схожі кінотехніки, що поєднували театр і кіно. Наприклад, у виставі Джиммі Гігінс органічно інтегрував кіномонтаж у сценічну дію, створивши цілісний сценічний образ, у якому кіноепізоди гармонійно впливали на театральний простір.⁴⁶

2.5 Курбас та Брехт

Курбас працював над своїми шедеврами саме в той час, коли Брехт розпочинав свою кар'єру. Обоє цікавило, як театр може служити інструментом освіти та формування критичного мислення, але їхні методи відрізнялися. Курбас

⁴⁴ МЕДВЕДИК, П. Курбасові весняні вечори. In КОЗАК, Б. та ін. *Життя та творчість Леся Курбаса*. Львів; Київ; Харків: Літопис, 2012. с. 72.

⁴⁵ MISTRÍK, M. Max Reinhardt – myšlienky o divadle. In *Slovenské divadlo*, 2014, roč. 62, č. 4, s. 359-371.

⁴⁶ ПРОЦЕВ'ЯТ, Г. *Виняткова роль Леся Курбаса в розвитку українського кіномистецтва пореволюційних років ХХ століття*. 17. 11. 2021 [online]. [cit. 26. 3. 2025]. Доступне: <https://openkurbas.org/article/vynyatкова-rol-lesya-kurbasa-v-rozvytku-ukrainskoho-kinomystetstva-porevolyuetsyinyh-rokiv-hh-stolittya/>

почав використовувати театр як інструмент для соціальної дискусії та політичного коментування, що стало особливо очевидним після приходу комунізму. Брехт черпав натхнення з німецької традиції політично-агітаційного театру, де театр слугував ідеологічним інструментом впливу на маси.

На відміну від Брехта, Курбас не зосереджував свої методи виключно на раціональності та критичному аналізі, а дотримувався поетичного та символічного підходу до театру. Брехт не давав глядачам емоційно зануритися в сюжет і змушував їх критично осмислити події, зруйнувавши четверту стіну між залом і сценою, щоб глядач міг стати спостерігачем. Курбас вів інший тип розмови між театром і глядачами, використовуючи опитування глядачів після вистав, щоб заохотити їх до участі в роздумах про вистави.

У акторській грі Брехт хотів забезпечити, щоб вона відбувалася на двох рівнях: драматичному та критичному. Для цієї мети театру як школи він використовував різні прийоми. Наприклад, перехід від ролі до ролі, який символізував роздвоєння персонажа. Курбас торкнувся подібних принципів у цьому відношенні у своїй постановці «Макбета» 1924 року, коли вимагав, щоб актори виходили на сцену самі собою і лише потім переходили у своїх персонажів. Таким чином, він хотів, щоб глядач не переживав сюжет, і водночас навчив акторів, як входити в роль і виходити з неї перед глядачами. Однак, на відміну від Брехта, вона не була систематизована як універсальна техніка, а радше як педагогічний експеримент у рамках конкретної вистави.

У той час як Брехт створив систематизований підхід до театру, Курбас обрав експериментальний шлях і намагався зберегти поетичний та естетичний бік театру. Водночас він не відкидав його потенціал як інструменту соціального дискурсу. Таким чином, їхні підходи унікальні, але вони мають спільну мету – перетворити театр на активного учасника соціальних змін.⁴⁷

⁴⁷ HUVNAR, J. *Herec v moderním divadle*. K divadelním reformám 20. století. Praha: Akademie muzických umění v Praze, 2011, s. 169-182.

2.6 Курбас та Гротовський+Барба

Лесь Курбас заснував унікальне мистецьке об'єднання «Березіль», форми якого з'явилися в Європі лише після його смерті. Двадцять років по тому Єжи Гротовський та Евдженіо Барба створили свої театральні лабораторії, які також служили для експериментальної творчості. Хоча Курбас, як і Гротовський і Барба, вів своїх акторів до надзвичайної рішучості та жертвності, їхнє розуміння та підходи до твору були принципово різними.

Філософія театру Курбаса, Гротовського та Барби дуже відрізнялася. Курбасівський Березіль був авангардною театральною студією початку 20 століття, де синтезувалися різні види мистецтва – образотворче мистецтво, музика, література та сценографія. Гротовський не розглядав театр як сполучну систему для інших видів мистецтва. «Багатий театр», який, за його словами, панував у другій половині 20 століття, його не приваблював. Він виключив усі інші театральні елементи – сцену, декорації чи музику – і залишив у просторі лише актора та глядача. Метою Барби було знайти універсальні акторські принципи, які б долали культурні та географічні кордони. Захоплення Барба трансцендентною акторською майстерністю та універсальними знаками впливало з його вивчення традиційних азійських театральних форм та європейських авангардних технік.

Театр Гротовського «13 рядів» був центром, який об'єднував молодих випускників акторських шкіл, досвідчених акторів і особливо людей з інших мистецьких середовищ. Воно мало переважно дослідницький характер і, окрім створення вистав, розвивався акторський метод Гротовського, подібний до Березолю, який був місцем експерименту не лише для акторів, а й для режисерів, драматургів та художників. Вони обидва також прагнули знайти систему знаків, яка була б застосовною до театрів їхніх країн. Обидва однаково присвятили своє життя дослідженням та пошукам у рамках театральних експериментів. Їхні актори, так само як і їхні вчителі, відмовилися від більшої частини свого особистого життя та зосередилися на тренуваннях.

Міжнародна школа театральної антропології вивчає поведінку актора-людини в театрі в нестандартній ситуації. Актори з Європи та Азії прагнули створити власну групу, так само Курбас створив простір для експериментів та синтезу різних художніх підходів у своєму Молодому театрі. Обидві ці театральні лабораторії поєднували практичну та теоретичну підготовку – в ISTA досліджували принципи фізичної акторської майстерності та антропології, тоді як у Березолі вивчали європейські авангардні техніки та філософські концепції.

У них був зовсім інший погляд на актора: Гротовський не викладав гімнастики, мовлення чи подібних предметів, які готують актора. Натомість він спонукав їх пустити все, чого вони навчилися, та знайти свою внутрішню сутність. Підхід Курбаса до акторської майстерності, навпаки, передбачав точну роботу з мовою, жестами та рухами, завдяки чому досягалася гармонійна взаємодія всіх компонентів вистави. Мабуть, єдина схожість з Курбасом полягає в тому, що їхні актори мали шукати натхнення всередині себе, у своєму внутрішньому «я». Барба поступово розробив детальну техніку керування руками, позою тіла та рухами ніг, яка почала набувати характеру міжнародної мови театру, нової граматики жестів та рухів. Театр Одіна та заходи, організовані в рамках ISTA, не створили певного акторського стилю чи школи, як і всі засновані ним театри Леся Курбаса, хоча він і планував це зробити.

Незважаючи на те, що їхня творчість виникла в різних культурних та історичних контекстах, ми можемо знайти між ними певні паралелі, але також і принципові відмінності. Курбас, Гротовський та Барба були новаторами свого часу, які переосмислювали традиційні підходи до театру та акторської майстерності.⁴⁸

Висновки до Розділу 2

Принципи театального мислення Леся Курбаса свідчать про те, що його мистецьке бачення значно виходило за межі України та випереджало свій час. У період культурних потрясінь та суспільних змін на початку ХХ століття він

⁴⁸ MISTRÍK, M. *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2018. s. 249-295.

сформував уявлення про театр як простір експерименту, рефлексії та трансформації – не лише естетичного, а й глибоко інтелектуального та духовного досвіду. Порівняння його творчого підходу з методами провідних європейських режисерів, таких як Бертольт Брехт, Макс Рейнхардт, Єжи Гротовський та Евдженіо Барба, демонструє, що багато з його ідей виникали паралельно або навіть раніше, ніж добре знані сьогодні європейські практики. Це дозволяє стверджувати, що режисерські та педагогічні пошуки Курбаса займають гідне місце в історії модерного театру і заслуговують на ширше визнання не лише в Україні, а й у міжнародному театральному контексті.

РОЗДІЛ 3. ПРАКТИЧНА ЧАСТИНА

3.1 Вистава «Спалена вечеря»

Вистава «Спалена вечеря» від сербського автора Душана Ковачевіча була моїм першим серйозним проєктом, до якого я підійшла відповідально та з ентузіазмом. На початку репетиційного процесу ми провели багато читок тексту, під час яких я мала можливість зануритися в текст і здобути впевненість у тому, що і як я говорю.

Мені дісталася роль Райни – 60-річної жінки родом із Німеччини, яка провела близько 20 років у психіатричній лікарні після того, як вбила й спалила свого чоловіка, захищаючи себе. Райна — своєрідна жінка. Вона дивиться на світ «крізь рожеві окуляри», іноді не розуміє, що доречно в певних ситуаціях. Вона інфантильна й наївна, але коли відчуває небезпеку, здатна твердо відстоювати себе і свою думку. У неї є коханий чоловік Василіє та друг-лікар з лікарні. Я швидко відчула зв'язок із цим персонажем — її внутрішній світ був мені близьким, тому процес входження в роль не став для мене надзвичайно складним, навіть якщо деякі деталі вимагали додаткової роботи.

Перед початком активних репетицій ми також провели дослідження подій громадянської війни в Югославії. Хоча цей контекст не згадується прямо в п'єсі, під час читання ми всі відчули дивну атмосферу передчуття війни. Шалена інфляція, нефункціональні державні установи, культурна й медична занедбаність, крадіжки, безробіття, хаос — усе це створювало відчуття нестабільності та наближення катастрофи. Через ці елементи ми намагалися передати неспокій і тривогу, яка витає у світі персонажів. *„Мудрий Арлекін – це актор, який через трансформацію свого образу транслює свій критичний погляд на соціальну ситуацію, в яку він занурений...“*⁴⁹ Звісно, Райна це «божевільна» для інших персонажів, але як акторка, я не вважала це вирішальним для роботи. Райна зовсім не дурна і не розумово відстала; як і кожна людина, вона має свої таємниці та певні дивацтва, і це суттєво

⁴⁹ VESELOVSKA, H. „Smart Harlequin“ in the Avant-garde and Modern Ukrainian Theatre. In *Artistic Culture. Topical issues*. 2020, 16, 1, p. 166.

не відрізняє її від інших персонажів. Такий погляд на персонажа також підтримувався наміром режисера – створити виставу, в якій незрозуміло, хто «божевільний», а хто «нормальний». Я трансформувала свої теоретичні знання та вивчила поведінку людини з посттравматичним синдромом у одну, на перший погляд, «божевільну та дурну жінку», завдяки власному розумінню курбасівського «мудрого Арлекіна».

У мене було серйозне фізичне обмеження – мій персонаж мав тримати валізи протягом усієї гри. Цікаво, що я взагалі не вважав це перешкодою, а розуміння того, що це були валізи, прийшло лише після прем'єри, коли деякі глядачі мені про це сказали. Однак я шукала виразні жести в інших частинах свого тіла – відчувала, що мої плечі, груди, спина, голова та ноги працюють (хоча їх не було видно під весільною сукнею). Я побудувала рухову та просторову структуру, в якій могла почуватися вільно, та використовував знайдені мною положення тіла.

Це була моя перша спроба попрацювати з ритмом персонажа, щоб моя інтерпретація не була монотонною. Також від колег на сцені залежало, щоб вони підтримували загальний ритм ситуації єдиним і водночас виправданими реакціями на дії інших. Уповільнення та прискорення, градації та переливи створювали чітке повідомлення для глядача про те, що переживає персонаж. Завдяки такому підходу я відчувала схвильованість після виступів, але не виснаження від внутрішніх переживань. Мені було легко грати, навіть попри те, що у Райни були деякі напружені моменти, як-от істеричний напад після того, як інший персонаж хотів образити жінку. Я точно знала, яка напруга мені потрібна в тілі, як швидко дихати і де закінчиться рух у просторі. Або навпаки, в інших ситуаціях я сповільнював темп, щоб створити плутанину зовні, наприклад, коли Райна шукала чотирирічну дитину, але виявила дванадцятирічного хлопчика, для якого вона не приготувала подарунка. Все, що вам потрібно було зробити, це сповільнитися та знайти «обережну зацікавленість» у своєму тілі. Іноді деякі рухи здавалися надто технічними, і я хвилювався, що вони не були достатньо наповнені тим змістом, який я хотів передати. Наприклад, коли Райна сперечається з Ружею, власницею будинку, куди

вона приїхала з чоловіком, я повільно розвертаюся на 180° і готуюся до словесної атаки. Однак, зовні це виглядає природно.

Вперше я мав можливість по-справжньому перенести теоретичні знання на сценічну практику. Найбільше я зрозуміла, наскільки потужним інструментом є тіло актора. Хоча мої руки були «зв'язані», завдяки акценту Курбаса на повнотіловій експресії та пластиці, я навчилася продумувати рух інших частин свого тіла. Робота з ритмом персонажа показала мені, що навіть проста зміна темпу може мати значний емоційний вплив. Райна допомогла мені хоча б трохи наблизитися до того, що Курбас мав на увазі під «мудрим Арлекіном». Я також перевірила ідею про те, що «божевільний» не обов'язково має бути крайнім у акторському сенсі, а людиною зі своєю логікою, яку потрібно розуміти та поважати.

3.2 Вистава «Кулі, бали, секунди»

Другим проектом стала вистава «М'ячі, очки, секунди» словацького автора Томаша Діанішки. Це вистава про колишню чехословацьку спортсменку та рекордсменку світу Здену Коубкову. Через анатомічну аномалію вона росла дівчинкою, але вже дорослою виявила, що насправді вона чоловік. Хоча дія відбувається у першій половині 20 століття, багато моментів та соціальних проблем із твору залишаються актуальними й сьогодні. Наприклад, пошук себе, своєї ідентичності та свого місця в суспільстві, тому кожен може знайти щось для себе в цій темі.

Оскільки текст містив двох ключових та кількох другорядних персонажів, розподілити їх між дванадцятьма акторами так, щоб усім було надано однаковий простір, було складним завданням. Зрештою, було вирішено, що ми будемо чергуватися. Ось чому я «ділюся» своїми персонажами з іншою дівчиною. Це був цікавий досвід, бо під час репетицій у мене було вдвічі менше часу, і я не могла одразу запрацювати багато коментарів чи змін, бо мені довелося звільнити місце для другої дівчини. Часом мене це дратувало, але я пояснювала собі, що мені потрібно пережити цей процес, щоб навчитися бути на репетиціях тут і зараз, бо

іншого вибору просто не було. Я стала більш гнучким до змін і навчилася швидко на них реагувати.

Я зіграла трьох персонажів: диригента, маленького скаута та принципала. Необхідний підхід до акторської гри був зовсім іншим, ніж той, до якого я звик. Ці персонажі — невеликі фігури, що доповнюють основну історію Здени, і тому взагалі не було місця для психологічного підходу. Потрібно було вловити чіткий та єдиний характер персонажа, ніби «окуляри», крізь які він дивиться на світ. Я багато працювала над фізичною стороною, шукаючи особливу якість рухів та вокальних стилізацій, які б вирізняли окремих персонажів.

Диригентка є дуже вибухова, що для мене зовсім неприродньо. Я намагалася використовувати психологічний підхід, щоб наблизити свою гру до необхідного результату, але це мені не допомогло. Достатньо було просто «ввімкнутися», тобто мати активне тіло та знайти в ньому відчуття вибуховості та напруги. Я відчувала це в грудях, і щоб цього досягти, мені потрібно було бути фізично готовим. Зазвичай мені в цьому допомагає розминка, стрибки та ходьба перед виступом. Для підготовки я використала вправу Курбаса з метрономом, яка здалася дуже доречною в цьому випадку, оскільки персонаж тісно пов'язаний з ритмом і музикою. Це допомогло мені досягти швидких та різких рухів.

Пізніше я виходжу на сцену в образі маленької дівчинки, декламуючи вірш для Здени Коубкової – світової рекордсменки. Цей персонаж повернув мене в дитинство, коли я декламував на міських та шкільних заходах. Точно вивчені інтонації, незграбні рухи, що ілюструють текст, повне нерозуміння змісту вірша – все це типово для дитячого декламування. В кінці декламації маленький скаут забуває останнє слово і через стрес плутає інші слова. Хоча діти іноді починають монотонно декламувати, я не могла цього допустити, бо така сцена здалася б їм нецікавою. Я помітила кілька змін інтонації, які створювали відчуття «нескінченності» вірша, тобто після кожного речення здавалося, що я ось-ось закінчу, але я продовжувала нас. Мені дали повну свободу та дозвіл бути незграбною, неприродньою та стилізованою.

Мій улюблений персонаж у грі — принципал з американського шоу потвор. Він веде шоу «Трансмагедон», в якому представляє, в цьому випадку, «транс-жінку» Здену Коубкову. На деякий час я стала шоуумен, чия робота полягає в тому, щоб вразити якомога більше людей і заробити якомога більше грошей. Моя промова має бути величною, виразною та точною. Я створила «хореографію» певних рухів, сценічних позицій та жестів. Єдина проблема з цим персонажем — моя невпевненість, бо іноді мені здається, що я могла би зробити це ще краще, цікавіше. Я хочу, щоб увага глядача була зосереджена на мені, навіть якщо я знаю, що на сцені є інші персонажі з більш значущими діями. Однак, я не хочу «вкрасти» всю увагу аудиторії. Знайти баланс між цими двома речами іноді буває складно.

Окрім трьох більших персонажів, у мене також були менші групові виступи. Спочатку мені було важко з цим, але після того, як я дізнався, як Курбас умів працювати з масою та створювати з неї єдиний організм, я знайшов паралелі в деяких наших сценах. Наприклад, коли дівчата-фанатки підтримують Здену під час футбольного матчу. У нас не було чітко визначених рис, але разом ми створювали одного «допоміжного» персонажа. Або в сцені з журналістами, де ми поступово перетворюємося на абстрактні думки в голові Здени. Це нагадало мені «перетворення» Курбаса. *„Перетворення намагається у звичайному, звичному знайти новий, більш глибокий смисл і цим повернути до нього увагу або розкрити якусь ідею.“*⁵⁰

Цей досвід ще раз показав мені, наскільки різноманітною та адаптивною має бути акторська гра. Я зосередилася на узагальненні, характерних рисах, фізичних жестах та точних ритмах – інструментах, які Лесь Курбас використовував для формування своїх персонажів як частин більшого цілого, а не як ізольованих особистостей. Я зрозуміла, що навіть у невеликих ролях, які на перший погляд здаються невиразними, можна створити яскравий образ, якщо актор знає, для чого і чому він там.

⁵⁰ МОСКАЛЕНКО, М. Трагедія Леся Курбаса (Замість передмови). In *Життя і творчість Леся Курбаса*. упоряд. Б. Козак, Львів; Київ; Харків: Літопис, 2012. с. 33.

3.3 Вистава «Країна чудес»

Останнім проектом на моєму бакалаврському курсі, в якому я брав участь як актор, був авторський проект Адріана Урду «Країна чудес». Головна тема постановки — «пошуки національного героя», який врятує словацьку націю від жалюгідного розчарування, яке переживають багато громадян цієї країни. Текст натхненний словацькою класикою, як-от п'єса «Яношик» Марії Разусової-Мартакової, «Чай у сенатора» та «Бачова жінка» Івана Стодоли та «Тапаковці» Божени Сланчікової-Тімрави. Автори намагалися розібратися, як це — бути чоловіком у цій країні, що це все передбачає, які від нього очікування. Зрештою, така людина (Ной) знайдеться, але питання в тому, чи зможе вона виконати «національні» бажання.

Персонаж Професора з п'єси Івана Стодоли «Чай у сенатора» надихнув авторів на створення образу закордонної агентки, яка живе у Словаччині, яку я граю. Моя сцена це оновлена версія ситуації між Професором та Бальтазаром Сливкою в оригіналі, під час якої професор навчав майбутнього сенатора Сливку основам соціального етикету. Це було своєрідним руйнуванням чоловічо-жіночих стереотипів. Професорка є режисеркою промо-ролика, в якому Ной презентує свою політичну програму — він готується до виступу на телебаченні, де представляє себе як сучасного рятувальника словацької нації. Діалоги розкривають, наскільки штучними та фальшивими є постановки політичних кампаній, у яких важливий не зміст, а враження, яке вони залишають.

Персонаж Професорки втілює надзвичайно чоловічу форму поведінки. Навіть попри те, що всередині неї є багато почуттів, які їй доводилося придушувати протягом усього життя, щоб зробити кар'єру між "сильними" чоловіками, які правлять світом. Для мене це було величезним викликом, з яким я досі борюся. Це мій перший досвід, у якому мій персонаж є опорою для інших, а не навпаки. Вона повинна бути домінуючою, «великою» та здатною вести за собою інших персонажів.

Оскільки сценічний простір дуже малий, чорна кімната, в якій глядачі знаходяться менш ніж за метр від акторів на сцені, робота над фізичними виразами персонажів має бути іншою. Маленький простір не терпить фальші та пишномовної акторської гри, глядач це помітить. Все, чого я навчився раніше, перестало працювати, але більш психологічний підхід дуже допоміг мені на початку. Я знайшла мету, ставки та тактику, щоб змінити Ноя. Мені було треба почуватися добре в цьому. Після кількох спроб це стало для мене природним.

Пізніше, виходячи з цього, я шукала дрібні фізичні елементи, які б характеризували Професорку. Наприклад, вказування на когось палицею, погляд «зверху», відкрита поза тіла, мінімальний рух у просторі. Професорка також має специфічний жест: коли вона торкається когось, то намагається очистити пальці від «уявного бруду», що створює відчуття неприязні до інших персонажів. Звісно, всі знайдені елементи мінімізовані, щоб виглядати природно.

Працюючи над персонажем Професорки, я усвідомила кілька паралелей із принципами Леся Курбаса. Я шукала точні, змістовні жести, які б виражали ставлення Професорки до інших у мінімалістичній формі. Такий спосіб роботи впливає з прагнення Курбаса висловити ідею за допомогою простого, але точного сценічного знаку. Роль Професорки була для мене винятковим акторським досвідом. Вперше мені довелося стати на протилежний бік – бути тим, хто контролює, має владу та домінує. Внутрішня боротьба між тим, що він відчуває, і тим, що він має представити зовні, змусила мене заглибитися в себе, шукати опори в досвіді та акторських інструментах. Психологічний підхід мені допоміг, але справжній баланс я знайшов лише в роботі з формою. Мінімізовані рухи, жести пальцями, домінування погляду – все це засоби, які набувають великого значення в такому невеликому просторі.

Висновки до Розділу 3

Теоретичні знання про Леся Курбаса, його мистецькі принципи, підхід до акторів і розуміння театру я намагалася перенести на свою акторську практику під

час трьох різних проєктів. Кожен із них представляв собою різний виклик, жанр та спосіб роботи: від фізично стилізованої акторської гри, через швидку адаптацію в процесі чергування, до психолого-формального підходу в камерному середовищі.

На основі трьох різних проєктів – «Спалена вечеря», «Кулі, бали, секунди» та «Країна чудес» – мені вдалося застосувати теоретичні знання про Леся Курбаса у власній акторській практиці. Кожна з постановок стала для мене простором пошуку, виклику й спроби переосмислення себе як акторки. Робота з тілом, ритмом, фізичною присутністю, а також постійне усвідомлення процесу творення ролі стали ключовими елементами моєї роботи, які перегукуються з ідеями Курбаса.

Водночас я відкрито визнаю й моменти сумніву, помилок і невпевненості, адже саме вони стали точками росту, нових відкриттів і внутрішніх змін. Курбас наголошував, що театр має силу впливати на свідомість – і я переконалася, що ця трансформація відбувається не лише у глядача, але й у самого актора. Тому цей досвід для мене не просто етап професійного становлення, а глибокий процес переосмислення суті акторського існування.

ВИСНОВКИ

Охарактеризовано життєвий і творчий шлях Леся Курбаса. У першому розділі роботи було проаналізовано ключові етапи життя Леся Курбаса, його становлення як митця, режисера, педагога й мислителя. Одним із головних мотивів творчості Курбаса була трансформація. У його концепції театру йшлося не лише про зображення життя, а про вихід за межі звичайного погляду та відкриття дверей до глибшої реальності, в якій актори та глядачі стають співтворцями знань. Трансформація для Курбаса являла собою процес, у якому актор змінюється не лише фізично, а й, перш за все, духовно через тіло, голос, ритм та свідомість. Таким чином, звичайна дія, така як розчісування волосся, але з певним виразом обличчя, мала на меті запустити процес трансформації у свідомості аудиторії.

Досліджено його погляди на акторську майстерність. У другому розділі було встановлено, що у театральній системі Курбаса актор є свідомий співтворець вистави. Він повинен бути не лише виконавцем, а митцем, який мислить, досліджує і трансформується в процесі роботи. Курбас акцентував на важливості цілісної тілесності, внутрішнього ритму, інтелектуального аналізу й чуттєвої відкритості. Тісно пов'язана з ідеєю трансформації концепція «мудрого арлекіна» – актора, який не лише діє, а й відчуває, мислить і сприймає. Він митець, який вміє поєднувати фізичну працю з інтелектуальною. Його акторська гра – це не наслідування чи карикатура, а здатність достовірно виражати свій внутрішній світ – переживання, питання та сумніви. Мудрий арлекін не просто театральний персонаж – він дзеркало суспільства, що розкриває його слабкості, удаваність та приховані істини через абсурд, гротеск та іронію.

Проведено порівняльний аналіз методології Курбаса з підходами провідних європейських режисерів ХХ століття. Було здійснено порівняння між поглядами Курбаса та театральними концепціями Брехта, Рейнхарта, Гротовського та Барби. Встановлено, що Курбас не лише слідував європейським тенденціям, а й пропонував унікальний синтез, у якому поєднувалися інтелектуальна структура й поетичність, раціональність і містика, експеримент і традиція.

Проаналізовано можливості практичного застосування принципів Курбаса у сучасній акторській роботі. У практичній частині застосовано теоретичні знання у створенні декількох сценічних образів. Робота з тілом, внутрішнім ритмом, станами та деталями дозволила створити цілісний персонаж, у якому фізичні обмеження, як наприклад зайняті руки валізами, не заважали виразності, а навпаки – стимулювали активізацію інших засобів акторського вираження. Курбасівський підхід виявився ефективним інструментом у роботі над ритмом, енергетикою сцени та глибиною внутрішнього стану. Досвід практичної частини роботи показав, що ці ідеї можна використовувати й сьогодні. Фрагменти його методів також можуть збагатити сучасного актора, поглиблюючи стосунки з власним тілом, працюючи з ритмом і свідомістю, і допомагаючи створювати персонажів, що базуються на внутрішньому розумінні, свідомому використанні інформації та досвіду.

Підтверджено актуальність і цінність спадщини Леся Курбаса для сучасного театру. Теоретичний і практичний аналіз доводить, що методи Леся Курбаса мають не лише історичну, а й практичну цінність. Його підходи здатні надихати й розвивати сучасних акторів, режисерів та студентів. Курбас залишається актуальним як мислитель і як практик, який показав, що актор – це не інструмент у руках режисера, а професійний інструмент, що мислить, відчуває й створює.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грабар Н. Лесь Курбас у спогадах Ірини Стешенко. In *Український археографічний щорічник*, 2016, 19-20. с. 465-477. ISSN 2786-7560.
2. Єрмакова Н. *Березільська культура: Історія, досвід*. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ: Фенікс, 2012. 512 с. ISBN 978-966-136-029-6.
3. Зінкевич О. *Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи*. Балтимор-Торонто: Українське видавництво «Смолоскип». 1989. 1026 с. ISBN 0-914834-59-2.
4. Козак Б. та ін. *Життя та творчість Леся Курбаса*. Львів; Київ; Харків: Літопис. 2012. 656 с. ISBN 978-966-8853-22-7.
5. Корнієнко Н. *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. Київ: Факт, 1998. 468 с. ISBN 966-7274-29-2.
6. Курбас Л. *Філософія театру*. упоряд. М. Лабінський, Київ: видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с. ISBN 966-500-102-7.
7. Ороновська Л. «Наталка Полтавка» на сцені «Тернопільських театральних вечорів» у постановці Леся Курбаса. In *Збірник праць Тернопільського осередку Наукового товариства ім. Шевченка*. Том 4, 2008, с. 18-23. ISBN 966-8818-04-0.
8. Пронюк-Возна Н. Український дискурс у галицькій культурі кінця XIX–початку XX ст. In *Релігія та соціум*, 2013, 3-4, с. 259-269. ISSN 2224-0306.
9. Процев'ят Г. *Виняткова роль Леся Курбаса в розвитку українського кіномистецтва пореволюційних років XX століття*. 17. 11. 2021 [online]. [cit. 26. 3. 2025]. Доступне: <https://openkurbas.org/article/vynyatkova-rol-lesya-kurbasa-v-rozvytku-ukrainskoho-kinomystetstva-porevolyutsiynyh-rokiv-hh-stolittya/>
10. Федір Б. Театр і музика. In *Нова Рада: щоденна політична, економічна і літературна газета*. Київ, 1917, щ. 190. с. 4. [online]. [cit. 14. 2. 2025]. Доступне: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_ir/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_G&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00001001/190

11. Drobot I. та ін. *Les Kurbas*. 17. 11. 2021 [online]. [cit. 18. 12. 2024].
Доступне: <https://openkurbas.org/en/les-kurbas/>
12. Drobot I. та ін. *Ruska Besida Society Theater*. 17. 11. 2021 [online]. [cit. 4. 1. 2025].
Доступне: <https://openkurbas.org/en/theaters/ruska-besida-society-theater/>
13. Hodge A. a kol. *Actor training*. 2nd ed., Milton: Routledge, 2010. 336 p. ISBN 0-203-86137-X.
14. Hyvnar J. *Herec v moderním divadle*. K divadelním reformám 20. století. Praha: Akademie muzických umění v Praze, 2011. 271 s. ISBN 978-80-7437-060-1.
15. Martínek K. „Ukrajinský Mejerchoľd.“: Zabudnutý a nedocenený. In *Javisko*, 1991. roč. 23. č. 12. s. 633-635. ISSN 0323-2883.
16. Mistrík M. *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2018. 334 s. ISBN 978-80-224-1645-0.
17. Mistrík M. Max Reinhardt – myšlienky o divadle. In *Slovenské divadlo*, 2014, roč. 62, č. 4, s. 359-371. ISSN 1336-8605.
18. Veselovska H. „Smart Harlequin“ in the Avant-garde and Modern Ukrainian Theatre. In *Artistic Culture. Topical issues*. 2020, 16, 1, p. 165-169. ISSN 2618-0987.
DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205254>