

Ювілеї. Дати

УДК 821.161.2-3:808.1 Л.Курбас
DOI: 10.31471/2304-7402-2023-18(69)-272-287

ОЗНАЧЕНИЙ СЛОВОМ ШЛЯХ (Літературна діяльність Леся Курбаса)

Степан Хороб

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;
e-mail: stepan.khorob@pnu.edu.ua*

Метою статті є те, щоб крізь призму реформаторських ідей режисера українського сценічного мистецтва Леся Курбаса (1887–1937) дослідити його літературну діяльність як сукупну й цілісну систему його поглядів на драму як рід літератури і вид мистецтва, на специфіку її стилєвих домінант у перших десятиліттях ХХ століття. Об'єктом дослідження є прозові спроби діяча українського театру, його перекладні твори та наукові праці, його інсценізації за творами українських і зарубіжних авторів і його театрознавча публіцистика – режисерський щоденник, лекції з режисури та лекції з практики сцени. Методологічною базою дослідження є біографічний метод, принципи культурно-історичного та герменевтичного методів, а також засади порівняльно-типологічного підходу в аналізі об'єкту та предмету вивчення. Наукова новизна статті полягає у комплексному і системному з'ясуванні проблеми «Леся Курбас і література», в результаті чого доведено, що геніальний український режисер починав свою творчість зі словесного мистецтва (дебютував як прозаїк), впродовж режисерської діяльності як художній керівник «Молодого театру», «Кийдрамте» і «Березолю» здійснював неодноразово інсценізації ліричних та епічних творів українських і зарубіжних письменників (виступав як драматург), перекладав п'єси західноєвропейських авторів, наукові дослідження мистецтвознавців з Європи (поставав як перекладач), часто вивчав як режисер появу тих чи тих модерністських течій крізь призму літератури і театру (позиціонував себе як літературознавець і дослідник драматургії). Такий поліаспектний зв'язок Леся Курбаса з літературно-художньою творчістю, з науково-дослідницькою діяльністю дає підстави зробити

висновки про те, що впродовж усього свого творчого життя він був тісно зв'язаний зі словом і послідовно реалізовувався у слові. Практичне значення дослідження полягає у тому, що його результатами можуть користуватися як театрознавці, так і теоретики та історики українського і зарубіжного письменства.

Ключові слова: література, Лесь Курбас, реформатор театру, прозаїк, автор сценічних композицій, перекладач, дослідник драми.

Упродовж останніх десятиліть сучасна українська наука, зосібна театрознавча, досягла помітних успіхів у вивченні життя і творчої спадщини геніального реформатора національного сценічного мистецтва, одного із яскравих фундаторів нашої культури Леся Курбаса (1887–1937). Дослідники (як материкові, так і діаспорні) зуміли не лише достовірно, а й повно та зусібічно відтворити унікальну постать режисера, актора, педагога, теоретика театру, неперебутнього організатора театральної справи в Україні на початку ХХ століття, подолавши цілий ряд існуючих (як за життя, так після смерті Леся Курбаса) до недавня стереотипів у його сприйнятті. І, що дуже важливо, вони водночас переконливо зобразили цю непересічну особистість у світлі людських, громадянських та патріотичних діянь, що цілковито доводило його високомистецьку українськість.

Не вдаватимемося до аналізу таких досліджень, зауважимо тільки, що з-поміж них виокремлюються такі фундаментальні видання, як «Лесь Курбас: Березіль, із творчої спадщини» (К., 1988), «Лесь Курбас. Статті і спогади про Л.Курбаса Літературна спадщина» (М., 1988), «Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи» (Балтимор-Торонто, 1989), «Лесь Курбас: Філософія театру» (К., 2001), «Життя і творчість Леся Курбаса» (Львів, 2012) та цілий ряд інших монографічних і колективних праць, не кажучи вже про окремішні студії та збірники, що їх систематично видає Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса (м. Київ). До цього додаймо ювілейні, присвячені Лесеві Курбасу, наукові конференції і театрознавчі читання, а також аналітичні розвідки, видруковані свого часу в Україні та в еміграції Наталією Кузякіною, Валер'яном Ревуцьким, Неллі Корнієнко, Ларисою Залеською-Онишкевич, Михайлом Москаленком, Миколою Лабінським, Іриною Волицькою, Ростиславом Пилипчуком, Юрієм Бобошком, Богданом Козаком та багатьма іншими дослідниками сучасного прочитання життя і творчості Леся Курбаса.

Завдяки таким поліаспектним дослідженням перед нинішнім поколінням відкривається всеохопна панорама людської та мистецької долі видатного українського театрального діяча перших десятиліть позаминого сторіччя. Долі, що розпросторювалася не лише на всеукраїнський національно-духовний світ означеного періоду, а й на західноєвропейсь-

кий світ минулого і нинішнього дня. Однак, як нам видається, досі не до кінця висвітлено проблему літературної діяльності Леся Курбаса¹. Адже його шлях у велику театральну культуру починався зі слова (цьому свого часу була присвячена автором цих рядків стаття з нагоди 100-річного ювілею Леся Курбаса, що опублікована в обласній газеті Прикарпаття в лютому 1987 року). Не можна сказати, що дослідники оминали це питання своєю увагою.

Ні! Так чи інакше (більшого чи меншого мірою) воно проступало у студіях, приміром, Миколи Лабінського («Леся Курбас – перекладач» чи «Прапрем'єра “Гайдамаків”»), Наталі Кузякіної («Олександр Довженко та Леся Курбас»), Ростислава Пилипчука («Два листи до Івана Франка Л.Курбаса та Т.Водяного»), Неллі Корнієнко («Театральна естетика Леся Курбаса») та ін. Проте все це носило характер здебільшого принагідний стосовно інших, домінуючих у дослідженнях проблем. Отож, як це не дивно, досі нема цілісного та системного вивчення питання літературної діяльності Леся Курбаса.

Тим часом без його з'ясування мимохіть «збіднюватимуться» супровідні від нього інші важливі проблеми життя і творчості Леся Курбаса: його своєрідність художнього мислення, його сценічне образотворення, його загальна культура в організації українського театального побуту, врешті, його естетика й поетика сценічних постановок (і як режисера, і як актора) та впливовість на розвиток драматургічно-сценічного процесу в Україні перших десятиліть ХХ століття. Відтак, знаючи (чи по-новому, з нових методологічних підходів їх переосмислюючи) цілий ряд біографічних і творчих фактів та явищ зі спадщини Леся Курбаса, можемо справедливо стверджувати, що його шлях як митця, як людини чи й загалом яскравої художньої особистості, власне, розпочинався зі слова. Слова, що позначилося на всій його долі. Байдуже, де, в який спосіб воно відбито: в оригінальній літературній творчості як прозаїка, в щоденних пошуках репертуару як для «Молодого театру», так і для «Березоля», в багатій театральній публіцистиці (режисерський щоденник, лекції з режисури, лекції з практики сцени, теоретичні розмисли про природу драми і вистави), врешті, у перекладах чи то п'єс зарубіжних авторів, чи то в інсценізації творів багатьох українських та західноєвропейських письменників.

Хай там як, а зі словом Леся Курбаса постійно зв'язувала не тільки його щоденна професійна діяльність, а й непересічна його доля. Так, ще 1906 року у 24-ій книзі «Літературно-наукового вісника», що виходив, як відомо, за безпосередньою редакцією Івана Франка у Львові,

¹ Леся Курбас виступав ще й як редактор двотижневика «Барикади театру» – органу творчого об'єднання «Березіль». Три випуски з'явилися 1923 року, два – 1924 року. Після цього «Барикади театру» більше не виходили.

дев'ятнадцятирічний Лесь Курбас під псевдонімом «Зенон Мислевич» опублікував одне з перших своїх оповідань «В гарячці». Про історію написання та публікації цього твору, про листування його автора з Іваном Франком, що оприлюднено зовсім недавно в книзі «Життя і творчість Леся Курбаса» Ростиславом Пилипчуком, свідомо оминемо. Нас же цікавить передовсім художня цінність літературного “первістка” початкуючого літератора: яка вона, як уписувався цей твір у потік західноукраїнської тодішньої малої прози? Чи це був випадковий збіг обставин – сприяння Іваном Франком першого художнього твору (за жанром він усе ж має виразну оповідну структуру, а не новелістичні пуанти і повороти сюжету), а чи якась закономірність початку творчої долі Леся Курбаса?

Так от, за змістовим наповненням оповідання «В гарячці», ймовірно, й привернуло увагу Івана Франка. Адже йдеться в ньому про тогочасне суспільне життя, про невідворотність долі людини (причому молодій за віком) у боротьбі зі злом та насильством. Головний персонаж твору (без імені) дівчина, що постала супроти несправедливості, після тривалого допиту в катівні ворога, потрапляє за вказівкою офіцера (той підступно вчинив з вродливою юнкою) до рук розпалених жагою втіхи жовнірів. Молодий автор доволі художньо переконливо змальовує страшні картини знущань солдатів над беззахисною дівчиною. Він психологізує її стан, внутрішні переживання, біль і розпуку від наруги осоружних жовнірів. Лесь Курбас намагається мотивувати останню картину зображуваних подій: людина, не зносячи глузу й насильства, помирас. Головна ідея оповідання «В гарячці» виражена такими словами автора: «А проте чоловік найбільша святість, якої ніхто не сміє порушити!» Цей своєрідний гуманний заклик, що виражав загальний пафос твору, якнайбільше відповідав духові тодішнього часу, коли на скрижалях боротьби добра зі злом вивищувалася людська особистість з намірами утверджувати в житті громади високі морально-духовні і національно-християнські ідеали.

Повторюємо, можливо, таке ідейно-художнє спрямування першого оповідання Леся Курбаса дало підстави Іванові Франку опублікувати його на сторінках ЛНВ. Хоч він так і не відповідав на листи-прохання Леся Курбаса та його шкільного товариша Томи Водяного, але достеменно знав, що Лесь – син шанованих ним колишніх відомих артистів руського народного театру Товариства «Руська бесіда» Степана та Ванди Яновичів (Степан Янович колись грав у виставі за твором Івана Франка «Украдене щастя»). Можна припустити, що й цей чинник зіграв на руку початкуючому літераторові. Відтак виникає закономірне питання: а чому Іван Франко не опублікував там же й інше оповідання Леся Курбаса «Сни», яке він 1907 року написав і знову як таки надіслав до редакції «Літературно-наукового вісника» (рукопис твору зберігається нині у відділі фондів Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України)? Вочевидь, відповідь на це міститься у тому, що на той час редакція

ЛНВ зі Львова перебиралася на місце праці до Києва (принаймні редакція ще розташовувалася в Галичині, а наклад готувався і публікувався вже на теренах «великої України»). Тому-то Іван Франко, й далі залишаючись у Львові, не міг «припантрувати» Курбасового оповідання «Сни». А, може, були й якісь інші причини – достеменно не відомо, бо Іван Франко так і не відповів на жодний лист Леся Курбаса та Томи Водяного. До речі, порівняно з першим, дебютним оповіданням «В гарячці», «Сни» Леся Курбаса жанрово більше препарувалися до новели. Такий висновок про форму та зміст її можна зробити на основі оповідної структури та системи образотворення, що несли в собі певний естетичний заряд. Новелу «Сни», між іншим, за автографом з архіву Івана Франка, надрукували на сторінках журналу «Україна» ще 1987 року (№ 9, С.11–12) Микола Лабінський та Микола Шудря.

Тож справді мистецький шлях Леся Курбаса починався зі слова як автора двох дебютних прозових творів. Перечитуючи їх, можна, з одного боку, зауважити певний літературний хист майбутнього режисера, а з іншого боку, очевидну вписуваність їх до галицької малої прози початку ХХ століття, коли, за словами Івана Денисюка, «серед молоді народжувалися нові творчі пагіння, нові ідеї та образи і, що найпримітніше – зримо формувалася новий тип епічного мислення» [1, с.79]. Проте Лесь Курбас не збирався ставати літератором, не зважаючи на відносно вдалий прозовий дебют. Можна навіть припустити, що він сам усвідомлював «стихійність свого літературного задатку», а надто те, що в його творчій долі вже тоді намітилися суто театральні візії, що формувалися під безпосереднім впливом батьків-акторів, сценічних постановок театру «Руська бесіда». Власне, вони й перемогли початкуючі «літературні стремління» Леся Курбаса.

Здається, не зайвим буде навести тут і його самозізнання, висловлені у розмові зі своїм шкільним приятелем Томою Водяним, який також подавав літературні надії і також надіслав свої прозові твори до ЛНВ, по суті тоді ж, як і Лесь Курбас. «В гарячці» вже було надруковане, а моє ще ні, і я думав, що вже не помістять, – згадував Тома Водяний. – Ми розмовляли і про те, й тоді Лесь сказав: «Усе одно я письменником не буду!» Пізніше вияснилось, чому він так сказав: бо він готувався на актора. Але тоді я цього не знав і запитав: «Чому?» Він хвильку подумав і сказав: «Бо письменником може бути тільки той, хто любить про себе і взагалі про будь-що розказувати». Це правда, що Лесь не любив нічого детально розповідати, і так само, може, те його зауваження про письменника правильне. Бо інакше не писали би. Однак про Леся правда те, що він не став письменником тому, що в нього фактично не було таланту, радше терпцю епічно розказувати. І думаю, що ця його недостача уміння епічно розказувати відбилася також на його пізнішій режисерській діяльності» [2, с.423].

Прозаїком Лесь Курбас, отже, не став, але, володіючи літературними задатками, він згодом спричинився до розширення репертуару очолюваних ним сценічних колективів, передовсім театру «Березіль» та «Молодого театру». Василь Василько навіть зауважив, що Лесь Курбас «блискуче володів мистецтвом драматурга» [3, с.9], а здійснені ним інсценізації творів українських та зарубіжних авторів ввійшли до національно-духовної скарбниці українського сценічного мистецтва. Не вдаватимемося тут до докладного аналізу цих та інших сценічних композицій Леся Курбаса, зроблених ним у різні часи і на різнородовому та різножанровому матеріалі. Це свого часу блискуче дослідили Неллі Корнієнко («Театральна естетика Леся Курбаса»), Наталя Кузякіна («Лесь Курбас»), Галина Ботунова («Перші Харківські гастролі МОБУ (1923–1924) та «Березіль» у центрі театрального диспуту 1929 року»), Микола Лабінський («Прапрем'єра “Гайдамаків”»), хоча в основі їх студій все ж переважав аналіз сценічної, а не літературної практики. Їх присутньо доповнювали спогади про самодостатню драматургічну творчість Леся Курбаса Юрія Смолича («Біля джерел»), Миколи Бажана («Під знаком Леся Курбаса»), Романа Черкашина («У вирі творчих шукань»), Петра Рудіна («Березіль» в роках 1922–1932»), Ганни Мацкевич («Курбас у студії театру») та інших його сучасників.

Певно, не випадково один із них художник і театральний декоратор – Дмитро Власюк стверджував: «Інсценізації Курбаса, що часто були результатом ґрунтовної переробки літературного матеріалу, вже мали специфіку драматургічних творів і не тільки не відхилялися змістом, настроями, стилем од свого першоджерела, а, навпаки, розкривали його з великою майстерністю. Коли, наприклад, дивишся «Гайдамаків» у постановці Курбаса і за його інсценізацією, цілком переконуєшся, що Шевченкову поему ідеально транспортовано в специфіку сцени, що знайдено такі сценічні засоби, які передають усю глибину змісту літературного твору, поетичний стрій його образів, адекватний поемі сценічний ключ» [4, с.224].

На щастя, «Гайдамаки» в інсценізації Леся Курбаса мали добру і тривалу сценічну долю – вони багато разів виставлялися не лише на підмостках «Березолі», а й на кону інших театральних колективів. І то вже в часи української незалежності (приміром, у Львівському театрі імені Марії Заньковецької). Більше того, ця інсценізація Леся Курбаса зпоміж інших його драматургічних спроб була видрукована окремим виданням уже в інші часи¹. Чого не можна, звичайно, казати про такі сценічні композиції Леся Курбаса, як «Драматичні етюди» О. Олеса (1917), «Різдвяний вертеп» (1919), «Поетичний вечір П.Тичини. За книжкою

¹ Інсценізація «Гайдамаки» окремим виданням була видрукована 1926 року в Харкові. Перевидано її в кн.: Довбищенко Г., Лабінський М. Поема народного гніву. К., 1972. Їх же: На сцені «Гайдамаки»: до 175-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка. К.: Мистецтво, 1989.

“Соняшні кларнети”^{**} (1919), «Вечір пам’яті Тараса Шевченка (“Іван Гус”, “Великий льох”» та ін. (1919), «Джimmy Хіггінс» (за однойменним романом Ентон Сінклера, 1923), «Напередодні» (за етюдом Олександра Поповського «Напередодні революції», що згодом був поглиблений з остаточною назвою «Пролог» за участю Степана Бондарчука, 1925), «Жовтневий огляд» (1927). Принаймні названі інсценізації Леся Курбаса могли б стати окремішньою його книгою драматичних творів. Бо в кожному з них проступає автор, який тонко розуміє і відчуває саме поняття сценічності, без якого немає п’єси як такої, який і майстерно володіє іншими драматургічними категоріями в своїх інсценізаціях – конфліктом, драматизмом, сюжетобудовою і характеротворенням.

Власне, ці драматургічні інтенції Леся Курбаса були продиктовані, з одного боку, його бажанням зреалізувати себе (бодай і через творення інсценізацій та сценічних композицій) в мистецтві театру і через слово, а з іншого боку, не забуваймо, що на початку нового, ХХ століття, в українських сценічних колективах гострою була проблема репертуару. Нового ще не було (запевно – майже не було), а старий, мовити б, класичний, як видавалося реформаторам, у тому числі і Лесеві Курбасу, не відповідав їх найрішучішим діям та вчинками. І лише дехто серйозно замислювався над тим, як препарувати старий репертуар до вимог нової сцени. Серед цих небагатьох був і Лесь Курбас (згадаймо його постановки «Цар Едіп» Софокла – 1918, «Макбет» Шекспіра – 1920, «У пущі» Лесі Українки – 1921 та ін.). З класичного репертуару він відчайдушно вилучав геть усе, що торкалося «абстрактного» гуманізму, схематично-психологічного реалізму, хоча й допускав елементи войовничого соціологізму, котрий все ж утверджувався і був радше, хай і неусвідомленою, проте своєрідною спробою мистецького компромісу між минулим і сучасним для режисера часом.

Як митець, який тонко відчував мовлене на сцені слово, Лесь Курбас у своїх інтерпретаціях драматургічного матеріалу (байдуже, зарубіжного він автора, а чи українського письменника) поводився з текстом здебільшого вільно (якщо не сказати самовільно), почасти навіть безцеремонно: міг вилучати з нього цілі сцени або ж дописувати їх, міг зміщувати (а чи й усувати загалом) певні сюжетні ходи, посилювати чи по-

^{**} Пізніше Лесь Курбас разом з Павлом Тичиною задумав створити виставу про українського філософа Григорія Сковороду. Планувалося провести ряд поетичних вечорів (у тому числі польською та німецькою мовами), використовуючи художні фрагменти з майбутньої поеми-симфонії «Сковорода», що її поет творив упродовж усього свого життя. Доречно зазначити, що вже тоді Лесь Курбас залучив до роботи Молодого театру неокласиків Павла Филиповича, Миколу Зерова, Максима Рильського, а згодом близьких за ідейно-естетичними принципами членів літературно-художньої групи «Музагет» (1919) та «Гроно» (1920) – Валер’яна Поліщука, Дмитра Загула, Миколу Любченка, Григорія Косинку, Юрія Меженка та ін. Тичина ж привів до Молодого театру поетів-початківців: Миколу Терещенка, майбутнього панфутуриста Гео Шкоруція та яскравого представника «лівих поетичних сил» Михайля Семенка.

слаблювати драматизм окремих дій і, що вже геть не влаштувало авторів п'єс, міг переакцентувати структуру діалогів та монологів, доповнювати чи й прибирати риси характеру дійової особи. «Робилося це задля того, – пише Сергій Гречанюк, – щоб надати п'єсі актуального звучання і потрібного ідейного спрямування, але чи можуть, виправдовуючись, посилатися на досвід Курбаса численні прихильники безпардонного абиінакшення в сучасному театрі і кіно? Ні, бо мали б враховувати передусім ту важливу обставину, що все це робилося в умовах гострої драматургічної кризи. І не випадко (...) саме 1925 року Лесь Курбас заявив про висунення на перший план актора й автора (в драматургічній постановці. – С.Х.). Саме того року він, нарешті, знайшов свого драматурга. Ним став Микола Куліш» [5, с.6].

Одразу ж варто зазначити, що між двома побратимами, які вірою і правдою служили українській сценічній культурі до кінця своїх днів земного буття, склалися дружні і теплі взаємини, творчі порозуміння¹. Переважна більшість драматичних творів Миколи Куліша йшли в сценічній постановці Леся Курбаса в театрі «Березіль» без будь-яких втручань з боку режисера та акторів. Про суголосність поетики й естетики п'єс Миколи Куліша та вистав Леся Курбаса свого часу писала Наталя Кузякіна, Лариса Залеська-Онишкевич, Юрій Бобошко, Михайло Москаленко, Надія Мірошниченко та ін. У контексті діалогічної моделі їх, драматурга і режисера, творчості вибудована ціла система конструювання українських національних явищ в нашій культурі і літературі, що є порівняно рідкісним випадком безумовної гармонійної співдружності. Проте, очевидно, не тільки про це має йти мова. А передовсім про те, що цих двох майстрів літературної і сценічної творчості завжди об'єднувало рідне українське слово, невинна боротьба за існування національної літератури і театру, їх незалежність від будь-яких впливів – ідейно-мистецьких та суспільно-політичних – інших агресивних за своєю суттю культур.

На початку ХХ століття, зосібна у 20–30-х роках, виголошене Миколою Хвильовим гасло «Геть від Москви!» поділяли і драматург Микола Куліш, і режисер Лесь Курбас. Байдуже, що перший належав до створеної ним та Хвильовим літературної групи ВАПЛІТЕ – письменницької організації з яскраво вираженою проукраїнською орієнтацією, а другий лише здебільшого сповідував її ідеї та принципи, не беручи в її діяльності активної участі. Саме в ті непрості часи на українську літературу й театр чинився ідеологічний тиск у насадженні всього «проросійськи червоного» (а від того, мовляв, вищого за національні традиції та чисто новаторські художні пошуки). Як засвідчують матеріали та біографічні дані Миколи Ку-

¹ Юрій Смолич, який доволі близько знав цих двох великих митців, у своїх спогадах так писав про них: «Їх взаємна любов була ніжною і бережливою. Гадаю, що це була любов двох талантів, які «знайшли один одного»: Куліш був талант, створений для Курбаса, Курбас – для Куліша».

ліша і Леся Курбаса, вони рішуче відкидали у своїй творчості те, що «запрограмувалося ідеологічно насильницьки», те що принципово заважало «національному розвою» української драми і театру. Адже чимало тоді авторів п'єс і вистав в Україні не шукали оригінальних підходів у реалізації естетичних завдань, а по суті сліпо копіювали численних представників російської драматургічно-театральної школи, переносючи на українську сцену прийоми російського сценічного мистецтва.

Як зауважує Наталя Кузякіна, це найбільше лякало Леся Курбаса: «Він у ті роки не бачив спектаклів Станіславського, Немировича-Данченка, Мейерхольда, однак доволі часто зустрічався з їх провінційними «копіями» на сценах російських театрів Києва. Його пригнічувала думка, що український театр може перетворитися в якусь «копію копій», втратити свої національні особливості і художню цінність. От чому, визнаючи необхідність учитися техніці та загальній сценічній культурі в російських спеціалістів, він застерігав від прямого наслідування їхньої художньої практики: «Це культурна небезпека, небезпека, що ми станемо українським варіантом російського театру, і не більше того» [6, с.21].

Звичайно, постійно шукаючи нових засадничих засобів сценічного вираження, Лесь Курбас здебільшого знаходив їх у західноєвропейському театрі початку ХХ століття. Він, учень Рейнгардта (австрійський режисер. – С.Х.) та блискучого актора Віденського Бургтеатру Йозефа Кайнца, послідовно засвоював творчу практику визначних театральних колективів як близькосусідних, так і віддалених від України народів. І на цій багатющій естетично-філософській та ідейно-художній платформі Лесь Курбас робив, здається, все, аби європеїзувати наше національне сценічне мистецтво. Про це засвідчують недавні дослідження українських театрознавців – Майї Гарбузюк («Філософія театру Леся Курбаса: від Анрі Бергсона до Альберта Айнштейна»), Наталії Владимирової («Лесь Курбасі західноєвропейський театральний процес межі ХІХ–ХХ століть»), Галини Миленької («Театр Леся Курбаса в контексті антропологічного вчення Рудольфа Штайнера»), Ростислава Пилипчука («Театральні реформатори: Станіслава Висоцька і Лесь Курбас»), Богдана Козака («Театральна етика Леся Курбаса та Юліуша Остерви»), Неллі Корнієнко («Курбас і світовий контекст. Курбас – “Арто”») та ін.

До цього треба було б додати те, що Лесь Курбас здобув добротну освіту спочатку у Львівському, а потім Віденському університетах, досконало володів багатьма європейськими мовами, часто дивився іномовні театральні постановки, вивчаючи режисерське та акторське мистецтво Європи того часу¹. Звісно, це накладало безумовний відбиток на його світоглядні та культурологічні орієнтири, на розуміння та сприйняття нових модерних стильових систем в літературі і театрі, врешті, на його

¹ Приміром, лише 1914 року він здійснив «європейське турне» до Варшави, Праги, Берліна, Мюнхена задля ознайомлення з тамтешніми театрами і художніми виставками.

творчість як режисера, реформатора національного сценічного мистецтва. Тому-то він не лише ставить на сценах «Молодого театру» і «Березоля» п'єси західноєвропейських драматургів, а й багатьох з них перекладає українською – «Молодість» Макса Гальбе ** (1917), «Йола» Єжи Жулавського (1917), «Горе брехунові» Франца Грільпарцера (1918), «Останній лист» Віктор'єна Сарду (1919), «Войцек» Георга Бюхнера (1927). На жаль, переважна більшість цих перекладів Леся Курбаса (за винятком хіба що «Войцека» й «Останнього листа») не збереглася у стрімкому вирі суспільно-політичних та культурно-історичних подій. Про це у своїй ґрунтовній розвідці «Леся Курбас – перекладач» зазначає Микола Лабінський.

Нам же важливо довести, що і в такій іпостасі Леся Курбас простує як тонкий цінитель іномовного слова в його інтерпретуванні українською на сценах очолюваних ним театральних колективів початку ХХ століття. Більше того, не можемо також оминати увагою його переклади, приміром, театрознавчого есею «Трагедія актора» *** німецького режисера й теоретика театру Ефраїма Лессінга (1917), книги німецького мистецтвознавця Віктора Обюртена «Мистецтво вмирає» (1918) чи збірки театральних афоризмів англійського драматурга Оскара Вайльда та наукової статті «Драма і сцена» німецького експресіоніста Рудольфа Блюмнера (1917). При цьому хочеться звернути увагу не тільки на жанрове розмаїття перекладених Лесем Курбасем творів і наукових праць, а й на те, як він тонко розумів зміни, що відбувалися на тоді в художньому просторі Європи, і як доволі мотивовано доводив їх невідворотність через сприйняття модернізму в українській літературно-культурній орбіті.

Так, у «Слові перекладача» до книги Віктора Обюртена «Мистецтво вмирає» Леся Курбас робить обґрунтований висновок про цінність (і потрібність!) цього видання для українського читача: «Це, безперечно, цікаво зачеплений цілий ряд мистецької справи, що дасть пересічному читачеві (а на нього я рахую) годину інтересного провіювання деяких, на горе, усталених у нас понять і поглядів, і, що ще важніше, рішуче переконуючи доказує, що з індустріалізацією світу старе мистецтво в нових своїх переробках і варіаціях втратило безповоротно змогу існування» [7, с.21]. Іншими словами, нове мистецтво неодмінно мусить враховувати ці зміни.

Надто ж, якщо вони, такі зміни, пов'язані з модерністськими стильовими течіями, з новими виявами авторської ідейно-естетичної свідомості чи то драматурга, чи то режисера, чи то актора або ж загалом постановників вистав. У цілому ряді своїх публіцистичних виступів – режи-

** У січні 1919 року ця п'єса у перекладі Леся Курбаса була видана в Києві, щоправда надто мізерним накладом.

*** Ці та інші переклади вперше вміщено у кн.: «Леся Курбас. Березіль» (К., 1988. С. 333-371).

серському щоденникові, лекціях з режисури та практики сцени – Лесь Курбас повсякчас доводив незворотність художніх змін у внутрішній і зовнішній структурах сценічних постановок: від реалістично-натуралістичного до символіко-експресіоністського зображення і вираження. Тому він й обирав для цього відповідний матеріал як з українського, так і з зарубіжного поля.

Він усвідомлював, що, скажімо, символізм народився перш за все в поетичному світі, розпросторюючись на інші літературні роди і жанри. Маючи тонке чуття художнього слова, режисер не тільки закріпив символістські мотиви у ліричних творах О.Олеся, а й виокремив їх яскраво національне забарвлення. Водночас він глибоко збагнув (через вразливість своєї душі!) самоцінність поетичного світу українського письменника, що сприяла йому на цьому матеріалі «ліпити актора напрочуд збудливого, з гострим почуттям нерву образу, з імунітетом до побуту» [8, с.54]. Відтак він занурився у символістську стихію драматичних етюдів О.Олеся і взяв до репертуару свого театру його «Осінь» та «При світлі ватри» (згодом замість нього залучено до вистави етюд «Тихого вечора»). Чи була ця постановка стихійним виявом Курбасівського художнього мислення? Аж ніяк, ні! Усе це було закономірним у його реформаторських ідеях. Навіть більше: по-перше, він знаходить «свого» автора, причому автора українського, творчість якого змушувала постановників, зосібна акторів, полишити осторонь переважно «етнографічну побутовість» і зосереджуватися передовсім «на своїх національних коріннях»; по-друге, символізм О.Олеся в його етюдах не ніс у собі такого есхатологічного забарвлення, як, наприклад, у поезії Артюра Рембо, Стефана Малларме чи в драматургії Моріса Метерлінка, а був радше його фольклорно-національним варіантом і, по-третє, на переконання літературознавців і театрознавців, саме символізм якнайпослідовніше відкидав зі своєї естетичної орбіти «людину побутово заземлену», вивищуючи натомість «людину духу».

Як тут не згадати цінної своєю аналітикою статті Леся Курбаса «Про символічний театр і театр Олександра Олеся» (1917)?! Адже в ній йдеться не лише про драматичні етюди поета і драматурга, а й про специфіку його художньої свідомості, своєрідність його символізму як категоріальної субстанції з виразно національними рисами. Доречним видається нам процитувати задля цього самого Леся Курбаса (хай не обтяжують нікого дещо обширні витяги з його статті): «Те, що ми називаємо свідомістю, охоплює лише малу частку внутрішнього життя нашої душі. Величезна частка нашої душі не є нам знана, а ся маленька частка освітлена, яка доходить до нашої свідомості, є тільки сумою, вислідом процесів психічних, про які ми нічого не знаємо.

Таємними зостаються для нас ті порухи...

І отся глибина, ця сфера неясних відрухів душі, це – те, що в побутовій мові називаємо підсвідомістю, це, врешті-решт, те саме, що Метерлінк зве морем темнот, це та сфера, в якій починається і для якої твори-

ться мистецтво. Так, бо сфера чистої свідомості – це поле, де твориться наука, філософія, торгівля, політика, а мистецтво бере свій почин у чутті, і задля чуття воно твориться.

Мистецтво – це особливі відчуття і їх оригінальна передача!» [9, с.18]. Тут всуціль обґрунтованим Лесем Курбасом виявляється самоцінність і самодостатність мистецтва загалом, символізму зокрема, розуміння ним свідомого і підсвідомого у творенні символістської образності, і режисер, окрім цього, постає як глибокий теоретик не тільки театру, а й драматургії. Звернімося ще до однієї присутньої думки Леся Курбаса, висловленої ним в іншому місці статті: «Коли Метерлінк хоче збудити в наших глибинах море темнот, заставити нас відчутти жакливу 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!

(...) Із цього світу – до людської душі нечутно зустрічаються нестримними, пристрасними, нетілесними поцілунками, де в нічній тиші лунає дзвін биття серця землі, з цього світу черпає і автор сьогоднішніх етюдів – Олесь» [10, с.18–19].

Подібні спостереження, щоправда, вже про інший модерністський тип художнього мислення у драматургії і театрі – експресіонізм, оприявнює Лесь Курбас у дослідженні «Нова німецька драма» (1919)*. У цій праці вдало поєднані теоретичні засновки з історико-літературним матеріалом: близьким для режисера драматургічно-театральним процесом в Німеччині за 1918 рік. Аналізуючи його, він чітко визначає народження в цьому середовищі не тільки нових імен драматургів, а й те стильове начало, що їх об'єднує в одне ціле, – цілковито новаторську модель авторської ідейно-естетичної свідомості, що отримала назву «експресіонізм». Принаймні на ті часи Лесь Курбас не стрічав такої художньої форми в загальноєвропейському драматургічно-театральному просторі, не кажучи вже про українські сценічні координати. «Головне, що об'єднує в одну назву молодих німців, – зауважує Лесь Курбас, – це дике, незагнуждане, молоде і при тому загальне стремління до чину, що потрясає всесвітом, темний, бунтівничий рух у душах, який, цілком природно, більше всього шукає свого проявлення, рівнозначника в тій формі поезії, що представляє чин, – у драмі» [11, с.36].

Тож у драматичних творах Августа Штрамма, Вальтера Газенклевера, Пауля Корнфельда, Макса Брода, Фріца фон Унру український режисер віднаходить те, що не було притаманне попередньому поколінню німців, скажімо, представникам «Бурі і натиску» чи натуралістам з їх

* Уперше опубліковано в київському місячнику літератури і мистецтва «Музагет» того ж року.

«новими людьми, соціальними настроями, красвидами, думками чи тенденціями». За його спостереженнями, в німецьких експресіоністів на перший план проступає вираження «екстатичного настрою певного «я», набринілого великим стремлінням до чину» [12, с.36], що, власне, й є «новий принцип мистецький». А інший, що впливає з цього і є «прямою консеквенцією», – відчайдушне й рішуче «поривання з усякими традиційними, естетичними умовностями; поставлення себе, як творця, в найбільш незалежне положення» (...) «Жагучий пал екстазу палаючої душі, палаючої думки повинен їх порвати, бо неістотні в мистецтві всі ці (середовища) історичні, побутові, звичаєві прикраси й умовності. Про себе говорять дух і думка...» [13, с.36].

Такі висновки про щойно народжений у Німеччині новий тип художнього мислення, нову модерністську модель авторської ідейно-естетичної свідомості драматурга якнайвлучніше вписувалися до світоглядних та мистецьких засновків режисерської системи самого Леся Курбаса. Відтак не випадково у репертуарі очолюваного ним славетного «Березоля» з'являлися твори німецьких експресіоністів («Газ» Георга Кайзера, 1922), не випадково саме тоді він створює свої сценічні композиції «Рур» (1923) та «Джimmy Хіггінс»¹ (1923). І це всього лише кількома роками пізніше після публікації ним свого дослідження про експресіонізм у німецькій драматургії початку ХХ століття! Однак цьому нема чого дивуватися, бо то не був випадковий, тим паче стихійний збіг обставин, як це зазвичай трапляється у багатьох інших творчих пошуках – драматургів, постановників вистав. Не забуваймо про реформаторські цілі режисера Леся Курбаса, спрямовані на присутнє оновлення українського національного театру перших десятиліть минулого століття. Як і не забуваймо того, що впродовж усієї історії нашого сценічного мистецтва, яку добре (ні, глибоко й зусібічно) знав Лесь Курбас, здавна співіснували хай і не прямо протилежні, та все ж різні два типи театру – театру вияву і театру впливу. Лесь Курбас ґрунтовно це засвоїв, працюючи спочатку в аматорських театральних колективах Львова (1909–1910), у «Гуцульському театрі Гната Хоткевича» (1912), на сцені Львівського театру «Руська бесіда» (1912–1914), театру «Тернопільські театральні вечори» (1915–1916) і Театру Миколи Садовського (1916), а згодом у створених ним же колективах «Молодого театру», «Кийдрамте» і, нарешті, «Березоля» (1916–1933).

Вивчаючи життя і творчість Леся Курбаса, театрознавець Валер'ян Ревуцький звернув увагу на те, що майбутній режисер не лише знав про ці два типи українського театру (тай чи тільки українського), а й згідно з цим будував відповідну сценічну систему, враховуючи при цьому гляда-

¹ Власне, інсценізація цього твору американського письменника Ептона Сінклера Лесем Курбасом радше нагадувала цілком самостійну драму, написану в експресіоністському стилі, вільним віршем. Уперше видрукована, як і «Жовтневий огляд», аж у 1988 році в кн. «Лесь Курбас. Березіль» (С. 373–482).

цькі інтенції та сприйняття. Отож театр вияву «пропонував глядачеві замкнену в собі самій, незалежну від глядача систему. Тут театр зосереджувався на змісті п'єси, він не підкреслював ставлення до подій і до дійових осіб твору. Глядач у цьому театрі лишався пасивним спостерігачем подій» [14, с.35]. Тим часом театр впливу «покликаний активно втручатися в життя, впливати не лише на емоції, а й на свідомість глядача цілою системою спеціально розроблених мистецьких засобів» [15, с.35]. Не важко зробити висновок, що, власне, театр впливу став основою світоглядного та мистецького розуміння Леся Курбаса, став тим ґрунтом, на якому реформатор української сцени матеріалізував цілу ідейно-естетичну систему своїх поглядів і принципів на майбутній розвиток нашого мистецтва. Тому-то Лесь Курбас всіляко «обстоював театр впливу», робить справедливий висновок Валер'ян Ревуцький.

Ми зумисне пішли шляхом обґрунтування літературних діянь Леся Курбаса як автора прозових творів, інсценізацій, сценічних композицій, художніх і наукових перекладів, як і власних театрознавчих досліджень через його сценічні візії, котрі лише посилювали проблему «Курбас і література». Справді, слово і доля митця взаємопереплетені. Хоча не варто забувати того, що на різних етапах свого життя він не однаково підходив до взаємозв'язків між літературою і театром. Достатньо згадати його «Театральний лист» до п. Ліллі¹, написаний ще на початку жовтня 1918 року, в якому він, обстоюючи самоцінність театральних постановок як окремих явищ мистецтва, заперечував при цьому їх літературну тотожність. Він з пристрасстю відстоює право театру на таку ж самодостатність, як і література, зосібна драматургія. «Література заволоділа театром і вбила і його, і актора, – стверджував він. – Літературні тенденції, ідеї, надриви, літературне відчуження. Не драматичне, не театральне, не акторське. (...) Ніби театр – справді репродукуюче, другоступеневе квазі мистецтво» [15, с.27].

Такі емоційні висловлювання, можливо, були наслідком якоїсь гарячої полеміки між діячами літератури і театру, що зчаста відбувалися тоді (свідченням цього можуть слугувати дискусійні виступи самого Леся Курбаса – «На теми дня», «Баламутні гасла», «Думки і проекти», «З приводу симптомів реакції»), а чи незадовільний, як на режисера, стан тодішньої театральної критики на сторінках багатьох українських видань, коли рецензенти драматичних вистав однобічно оцінювали нові сценічні роботи театральних режисерів та акторів («Література в театрі, очевидно, сильніший, цікавіший чинник, аніж сам театр і його «цар» – актор» – в'їдливо припускає Лесь Курбас).

¹ Це своєрідна форма есею, якою скористався Лесь Курбас як відгуком на тодішню дискусію про кризу театру, дискусію, в якій брали участь Гордон Крег, Георг Фукс, Всеволод Мейерхольд та ін. Саме епістолярний жанр, як, власне, й неіснуюча пані Ліллі, став стилістичним прийомом у виголошеному режисером свого першого розгорнутого театального маніфесту.

Хай там як, це аж ніяк не знецінює висловлених думок і спостережень видатного реформатора української сцени про взаємозв'язок літератури і театру, про те, яку роль відігравало захоплення Лесем Курбасом літературною діяльністю в його клопіткій діяльності як режисера та актора впродовж багатьох літ. Безперечно, слово тут було місткою ланкою такого єднання. Крізь товщу часу можемо стверджувати, що слово і доля – дві важливі іпостасі в житті і творчості Леся Курбаса.

Література

1. Денисюк І. Українська новелістика кінця ХІХ початку ХХ ст. Іван Денисюк. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2005, Т.1, Кн.1. С.69–93.
2. Цит. за: Два листи до Івана Франка Л. Курбаса та Т. Водяного. Вступна замітка, підготування до друку та коментарі Ростислава Пилипчука / Життя і творчість Леся Курбаса. Львів: ЛНУ імені Івана Франка. 2012. С.422–430
3. Василько В. Народний артист УРСР О.С.Курбас / Василь Василько. Лесь Курбас: Спогади сучасників. К.: Мистецтво, 1969, С.5–37.
4. Власюк Д. Сторінка минулого Дмитро Власюк. Лесь Курбас: Спогади сучасників. К.: Мистецтво, 1969, С.222–232.
5. Гречанюк С. До Курбаса – це вперед (Театр і література в житті і діяльності митця). Сергій Гречанюк. *Українська мова і література в школі*. № 6. 1989. С.3–12.
6. Кузякина Н. Б. Лесь Курбас Наталья Кузякина. / Лесь Курбас. Статті и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие. М.: Искусство, 1988, С.5–46.
7. Курбас Л. Слово перекладача (Про книгу Віктора Обюртена “Мистецтво вмирає”) / Лесь Курбас. Філософія театру. К.: Основи, 2001. С.20–21.
8. Корнієнко Н. Утопія про Олександра Олеся / Неллі Корнієнко. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. К.: Факт, 1998, С.53–59.
9. Курбас Л. Про символічний театр і театр Олександра Олеся / Лесь Курбас. Філософія театру. К.: Основи, 2001, С.17–20.
10. Там само.
11. Курбас Л. Нова німецька драма (Лесь Курбас) / Філософія театру. К.: Основи. 2001. С.33–39.
12. Там само.
13. Там само.
14. Ревуцький В. Лесь Курбас і театр Валер'ян Ревуцький. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників. Документи. Балтимор-Торонто: Українське Видавництво “Смолоскип” ім. В. Симоненка, 1989. С.15–69.
15. Курбас Л. Театральний лист / Лесь Курбас. Філософія театру. К.: Основи, 2021. С.23–31.

SIGNIFIED BY THE WORD WAY
(Literary activity of Les Kurbas)**Stepan Khorob***Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;
76000, Ivano-Frankivsk, Shevchenka St., 57*

The purpose of the article is to examine literary activity of the director of Ukrainian stage art Les Kurbas as a collective and integral system of his views on drama as a genre of literature and a form of art, on the specifics of its stylistic dominants in the first decades of the 20th century through the prism of the reformist ideas. The object of the research is the prose attempts of the Ukrainian theater actor, his translated works and scientific works, his stagings based on the works of Ukrainian and foreign authors, and his theatrical journalism – the director's diary, lectures on directing and stage practice. The methodological basis of the research is the biographical method, the principles of cultural-historical and hermeneutic methods, as well as the principles of the comparative-typological approach in the analysis of the object and subject of the study. The scientific novelty of the article lies in the complex and systematic clarification of the problem "Les Kurbas and literature", as a result of which it is proved that the brilliant Ukrainian director began his work with verbal art (he debuted as a novelist), during his directorial activity as the artistic director of the "Molodyi Teatr", "Kyidramte" and "Berezol" staged lyrical and epic works of Ukrainian and foreign writers several times (he worked as a playwright), translated plays of Western European authors, scientific studies of art critics from Europe (acted as a translator), often studied as a director the emergence of certain modernist currents through the prism of literature and theater (positioned himself as a literary critic and researcher of drama). Such a multifaceted connection of Les Kurbas with literary and artistic creativity, with scientific and research activity gives reason to conclude that throughout his creative life he was closely connected with the word and was consistently realized in the word. The practical significance of the research lies in the fact that its results can be used by both theater scholars and theorists and historians of Ukrainian and foreign literature.

Key words: *literature, Les Kurbas, theater reformer, novelist, author of stage compositions, translator, drama researcher.*