

Возвратил

✓

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИИ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ
ИМ. Н. К. ЧЕРКАСОВА

На правах рукописи

В О Л И Ц К А Я
Ирина Васильевна

**ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ
ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ
РЕЖИССЕРА ЛЕСЯ КУРБАСА**

Специальность 17.00.01. — театральное искусство

А в т о р е ф е р а т
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург — 1992

ЛВ 26.371



00825656 (W)

Щ 334.3(БУК)1-85
К-93

Работа выполнена в Санкт-Петербургском государственном институте театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова.

НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ:

доктор искусствоведения, профессор **Н. Б. Кузякина.**

ОФИЦИАЛЬНЫЕ ОППОНЕНТЫ:

доктор искусствоведения, зам. директора Российского научно-исследовательского института искусствознания

Ю. А. Смирнов-Несвицкий,

кандидат искусствоведения, ректор Киевского государственного театрального института им. Карпенко-Карого, профессор **Р. Я. Пилипчук.**

ВЕДУЩАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ:

Институт искусствоведения, фольклора и этнографии АН Украины им. М. Рильского.

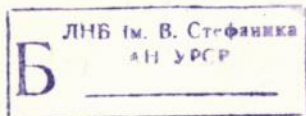
Защита состоится «...» ... 1992 года на заседании Специализированного Совета Д 0920601 при Санкт-Петербургском государственном институте театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, Моховая, 35, ауд. 418.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке СПбГИТМиК им. Н. К. Черкасова.

Автореферат разослан «...» ... 1992 г.

Ученый секретарь
Специализированного Совета,
кандидат искусствоведения

С. И. МЕЛЬНИКОВА



Формирование украинской режиссуры — сложная и до сих пор мало изученная проблема. Она напрямую соотносится с процессом становления творческой личности Деся /Александра Степановича/ Курбаса /1887—1937/, деятельность которого стала основополагающей для украинской театральной культуры XX века.

С именем Деся Курбаса связано утверждение режиссерского театра на Украине. Создатель Молодого театра /1917—1919/, Киевского драматического театра /1920—1921/, а также художественного объединения "Березиль" /1922—1935/, он кардинально преобразовал отечественную сцену, сообщил ей разнообразие идей и форм, поднял ее на качественно новый уровень. С именем Курбаса связано возникновение на Украине условного театра, который утвердился в украинском сценическом искусстве к середине 20-х годов в полемике с традиционным театром, тяготеющим к жизнеподобным формам. Театру прямых жизненных соответствий Деся Курбас "противопоставил иную систему условностей, назвав ее системой "перетворення" — преобразования реальности в искусстве. Не искусство в формах жизни, а жизнь в формах искусства — таков режиссерский основополагающий тезис Курбаса"¹. В режиссуре Деся Курбаса видится много общего с исканиями Г. Крага, М. Рейнхардта, В. Э. Мейерхольда, Э. Пискатора, Б. Брехта — художников, которые определили важнейшие тенденции развития европейской сцены XX века. Вот почему следует уяснить особенности формирования украинской режиссуры, понять на какие культурные пласты опирался Курбас в преддверии создания собственного театра.

Внимание диссертанта сосредоточено на самом раннем периоде жизни и деятельности режиссера, когда вырабатываются его эстетические взгляды /1907—1915/. Осмыслить значение этих нескольких лет необходимо, потому что все дальнейшие начинания Деся Курбаса в создании и развитии украинского театра нового типа во многом обусловлены, по мнению автора, обстоятельствами становления его творческой индивидуальности.

Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения.

Во введении дается обзор литературы, посвященной деятельности Деся Курбаса, освещается степень изученности темы, определяются цели и задачи исследования.

Современное театроведение располагает уже многообразным материалом, отражающим творчество режиссера. Накопление его нача-

¹ Кузякина Н. Б. Становление украинской советской режиссуры /1920—начало 1930-х гг. / . Л., 1984. С. II.

лось в 1960-е годы. В 1933 г. Лесь Курбас был репрессирован и его имя, его свершения были вычеркнуты из украинской культуры на три десятилетия. Многие из того, что было сделано режиссером, безжалостно разрушено, утрачены важные документы и сведения, уничтожены бесценные материалы из архива Курбаса и созданных им театров. Поэтому первые научные публикации, осмысляющие масштаб и значение творческой личности Лесь Курбаса в развитии украинского и советского театра, появились с опозданием /монографическая статья Н.Н. Корниенко "Лесь Курбас" в журнале "Театр", 1968, №4/. В 1969 г. вышел в свет сборник воспоминаний друзей и соратников Курбаса с предисловием В.С.Василько¹. Значительная работа была проделана составителем сборника Н.И.Дабинским, воссоздавшим летопись жизни и творчества режиссера. Но сборник воспоминаний, писавшихся с дистанции многих лет, содержал немало сведений, нуждающихся в проверке, в установлении их фактической достоверности, чему посвятила свое внимание Р.Д.Скалий². В 1970-е годы появляется ряд работ, где делается попытка воссоздания спектаклей Курбаса. В книге Н.Б.Кузякиной "Пьесы Миколы Кулиша" /Київ, 1970/ проанализированы спектакли Лесь Курбаса по драмам Кулиша; Г.Довбыщенко и Н.Дабинский реконструировали этапную постановку режиссера в Молодом театре - "Тайдамаки" по поэме Т.Шевченко; Л.С.Танюк воспроизвел спектакли Курбаса "березильского" периода с участием Марьяна Крушельницького³. В 1980-е годы углубляется научное осмысление творчества Лесь Курбаса. В сборнике "Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Л.Курбасе. Литературное наследие" /Москва, 1987/ Н.Б.Кузякина прослеживает эволюцию постановочных идей режиссера от Молодого театра до "Березиля", поиск форм метафорического театра, соответствующих изменяющимся ритмам и духовным запросам времени; об эстетических концепциях Курбаса, своеобразии его творческого метода пишет Н.Н.Корниенко⁴. Появляется, наконец, и первая моногра-

¹ Лесь Курбас. Спогади сучасників. Київ, 1969.

² Скалій Р. Де й коли народився Лесь Курбас // Вітчизна. 1974. №6. С.215-217.

³ Довбыщенко Г., Дабинський М. Поема народного гніву. / До 50-річчя сценічного втілення "Тайдамаків" Т.Шевченка/. Київ, 1972; Танюк Л.С. Марьян Крушельницький. М., 1974.

⁴ Кузякина Н.Б. Лесь Курбас // Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Л.Курбасе. Литературное наследие. М., 1987. С.5-46; Корниенко Н. Театральная эстетика Лесь Курбаса // Там же.С.251-330.

фия о режиссере, написанная Ю.Н.Бобшко¹. Издаётся литературное наследие Курбаса². В последнее время обозначалась тенденция к более масштабному и детальному освещению отдельных периодов творческой деятельности Леся Курбаса: издан сборник статей и документов, целиком посвященный Молодому театру³.

Творчество Леся Курбаса становится объектом внимания зарубежных ученых. Украинские издательства США и Канады публикуют фундаментальный сборник "Леся Курбас: В театральной деятельности, в оценках современников, документы"; монографическое исследование В.Ревуцкого об учениках Курбаса; мемуары актера И.Гирняка⁴.

Вместе с тем в театральной судьбе Курбаса остаются неизученные пласты. Не исследован начальный период его творческой жизни, становление его художнической личности, истоки его новаторской режиссуры. Нет полноты представления о годах учебы Курбаса в Венском и Львовском университетах /1907-1910/, и, что особенно важно, о его зрительском опыте тех лет, о том, с какими оценоческими явлениями он знакомился, какие театральные идеи усваивал. Поэтому нет и настоящего представления о том значительном культурно-театральном базисе, наработанном Курбасом в молодые годы, на основе которого родились впоследствии его реформаторские начинания.

Недостаточно исследована профессиональная актерская деятельность Курбаса. Как справедливо отмечает Н.Н.Корниенко, "...Леся Курбас шел к режиссуре, драматургии, организации театрального дела через мастерство актера, теории Курбаса родились на основе глубокого личного опыта. Поэтому так важно сегодня понять, каким актером был Курбас, на чем строилась разработанная им система работы с актером"⁵ Однако и сама Н.Корниенко, и другие театроведы ведут отсчет актерской деятельности Курбаса с киевского периода /театр М.Садовского, Молодой театр/, пропуская его работу в

¹ Бобшко Ю.М. Режисер Леся Курбас. Київ, 1987.

² Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. Київ, 1988.

³ "Молодий театр": Генеза. Завдання. Шляхи. Київ, 1991.

⁴ Леся Курбас: У театральной діяльності, в оцінках сучасників, документи. Балтимор; Торонто, 1989; Ревуцький В. Нескорені березильці. Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. Нью-Йорк, 1985; Гірняк Й. Спомини. Нью-Йорк, 1982.

⁵ Корниенко Н. Указ. соч. С.264.

галицком передвижном театре Львовского общества "Руська бесіда" /1912-1914 гг./, в лучшем случае упоминая о ней как о любопытной, но все-таки мало значительной предистории. В диссертации предпринимается попытка доказать, что именно в этом театре произошло профессиональное созревание Деся Курбаса как актера и будущего режиссера.

Основная цель работы состоит в том, чтобы показать с возможной полнотой и объективностью, в каких условиях и при каких обстоятельствах происходило становление творческой личности Деся Курбаса, вырабатывалось его театральное мышление. В связи с этим в диссертации детально рассматривается период пребывания Курбаса в Вене /1907-1908 гг./ в контексте театральной жизни австрийской столицы того времени с тем, чтобы определить какие сценические явления могли оказать на него воздействие. В подобном же ракурсе рассматривается период, связанный с продолжением учебы Курбаса во Львовском университете /1908-1910 гг./. Восстанавливаются первые шаги Деся Курбаса на театральном поприще, осмысливается его участие в любительских театрах как важный этап на пути к профессиональной деятельности. Анализируется профессиональная актерская деятельность Курбаса в театре "Руської бесіди".

Источниковедческую базу диссертации составили материалы австрийской, польской и украинской прессы начала XX века, в большинстве своем впервые вводимые в научный обиход /фонды Львовской научной библиотеки АН Украины им. В. Стефаника и Научной библиотеки Львовского государственного университета/, мемуарная литература, исследования, посвященные творчеству Д. Курбаса, соответствующие разделы трудов по истории украинского, русского, советского и зарубежного театра. Ценнейшим источником для исследования творческих интересов Деся Курбаса явилась уцелевшая часть его личной библиотеки, которая находится сейчас в фондах Тернопольского краеведческого музея. Используются также документы фондов Центрального государственного исторического архива Украины во Львове, Львовского областного государственного архива, Государственного музея театрального, музыкального и киноискусства Украины, в которых содержатся сведения о деятельности Деся Курбаса.

В первой главе - "Деся Курбас и театральная Вена начала XX века" - очерчивается круг театральных интересов Курбаса в период его пребывания в Вене и определяются тенденции сценического

искусства, содействующие выработке его эстетических взглядов.

Прежде чем приступить к профессиональной деятельности, Десь Курбас прошел сложный и многоступенчатый процесс ученичества. Базой его духовного развития стала украинская классическая гимназия в Тернополе, заложившая прочную основу гуманитарного образования. Время же учебы на философском факультете Венского университета было использовано им не только для посещения лекций, но и для активного знакомства с театральной жизнью столицы. Вена как нельзя лучше приобщала молодого Курбаса к театру, потому что именно он, как позже писал С.Цвейг, играл в общественной жизни **Вены** "необычайно важную по сравнению с другими городами роль"¹.

Находясь в центре культурно-театральной жизни Австро-Венгрии, Десь Курбас наблюдал процесс обновления сценического искусства, охвативший на рубеже веков все европейские сцены. В плане общеэстетических преобразований, происходящих в Европе, Вена не была периферией. Новые тенденции, утверждающиеся в противоборстве с академическими традициями, заявили здесь о себе широко и всесторонне: в архитектуре /О.Вагнер/, в живописи /Г.Климт и художественное объединение "Сецессион"/, в литературе /общество "Молодая Вена", сгруппировавшее вокруг себя видных писателей – Г.Бара, Г.Гофманстала, А.Шницлера, П.Альтенберга и др./ . В театре дух времени проявился прежде всего в активном введении на подмостки новой драмы. Даже в репертуаре Бургтеатра, оплоте сценического академизма, лицо которого всегда определяла классика, процент современной драматургии становится, как никогда, высоким. Здесь широко представлен Г.Ибсен и Г.Гауптман. Постоянные посещения Бургтеатра во многом содействовали приобщению Курбаса как к классической, так и к современной драме. Но истинным популяризатором современной пьесы была "вторая сцена" столицы – Немецкий народный театр. Его репертуар тех лет давал широкое представление о направлениях в современной драматургии. Предпринятое в диссертации изучение репертуарных сводок венских театров позволяет сделать вывод, что именно эта сцена пробудила интерес Десь Курбаса к творчеству М.Гальбе и особенно ф.Ведекинда, имя которого впоследствии будет названо им среди тех, чье влияние сказалось на поисках Молодого театра. В мае 1908 г. он имел возможность видеть здесь "Пробуждение весны" – постановку, ставшую со-

¹ Цвейг С. Статьи. Эссе. М., 1987. С.170.

бытием театральной жизни Вены того времени, в которой ощущалось сильное влияние спектакля Макса Рейнхардта.

Свое понимание драматургии Ф. Ведекинда Курбас, видимо сформировал, опираясь на авторитет влиятельного немецкого критика Юлиуса Баба, чьи суждения были известны ему по книге "Путь к драме" /1906 г./ и по многочисленным публикациям в прессе. Считая Ведекинда писателем в высшей степени сценическим, Баб обращал внимание на броскую театральность его пьес, на подчинение их словесной ткани действию, движению, на тяготение драматурга к пластическому оформлению слова на сцене в противовес жизнеподобию и натурализму в искусстве. Критик прогнозировал, что дальнейшие пути развития немецкой драмы будут во многом связаны именно с Ведекиндом, и оказался прав. Своим предшественником и учителем назовут Ведекинда экспрессионисты. Его традиции скажутся на первых пьесах Б. Брехта. Раннее знакомство с творчеством Ведекинда закладывало фундамент будущих эстетических предпочтений Леся Курбаса, оно же подготовило активное восприятие им немецкой экспрессионистской драмы.

Процесс обновления сценического искусства Курбас наблюдал в специфически "венском" преломлении. Он имел возможность познакомиться с венской народной пьесой—"фольксштюком", представленным в те годы на сценах Вены преимущественно комедиями И. Нестроя, а также с искусством актера А. Штарди, развивающего эстетические принципы нестроевского театра, где исполнитель сохраняет ироническую дистанцию по отношению к исполняемому, подает жизненные явления в "очужденном" виде. Диссертант считает, что этот зрительский опыт Леся Курбаса еще не оценен исследователями надлежащим образом. Речь идет не о прямом влиянии венского народного представления на будущие поиски Курбаса, а о претворенной впоследствии режиссером связи с этим явлением. В нестроевской линии венского народного представления предугадывались черты, которые будут типичны для современной западноевропейской сцены: "пристрастие современных авторов к театру, пренебрегающему иллюзией реальной действительности"; "их преимущественно интеллектуально-ироническая позиция"; "их ярко выраженная антипатия по отношению к пафосу и сентиментальности, а со времен Брехта... "очуждение"¹. Именно в это русло устремляются в дальнейшем театральные поиски

¹ Слободкин Г.С. Венская народная комедия XIX века. М., 1985. С.202.

Курбаса. По мнению диссертанта, из венского народного представления тех лет будущим режиссером усваивается идея преодоления бытовых форм посредством их иронического "очуждения", характерного и для игры актеров курбасовской школы, и для его постановочных принципов /от "Горе лжецу" Ф.Грильпарцера в Молодом театре до "Народного Малахия", "Мины Мазайло" М.Кулиша и "Диктажури" И.Микитенко в "Березиле"/. Следует, конечно, учитывать, что для режиссера советского театра эта идея была связана с революцией, сломавшей быт, потребовавшей не созерцательно-пассивного, а активного отношения к нему. Но Курбас, как никто другой из украинских режиссеров, был подготовлен к принятию такой тенденции. И здесь его юношеский зрительский опыт безусловно сыграл значительную роль.

Особенно важной для Л.Курбаса оказалась встреча с искусством выдающегося мастера немецкой и австрийской сцены Йозефа Кайнца, в то время премьера Бургтеатра. Кайнец стал для Курбаса образцом современного актера и эстетическим ориентиром на протяжении многих лет творческой жизни. Он видел его в разных ролях, в том числе в роли Леона /"Горе лжецу" Ф.Грильпарцера/, Марка Антония /"Юлий Цезарь" Шекспира/, Мефистофеля /"Фауст" Гете/. Романтическая воодушевленность исполнительской манеры Кайнца противостояла как академическим традициям Бургтеатра, так и пробивавшимся в его спектаклях натуралистическим тенденциям. Искусство Кайнца, страстно обращенное к духовному миру современников, обнаруживало свою подлинно театральную природу, где психологические импульсы материализовались в подчеркнуто выразительном сценическом жесте и слове. Диссертант полагает, что Кайнец был одним из первых мастеров европейского театра, чьи творческие принципы в значительной степени сформировали будущее убеждение Леся Курбаса в том, что "театр всегда требует некоего подчеркивания, своеобразных "котурнов", которых лишила его натуралистическая школа".

В Вене Леся Курбас также знакомится с новыми идеями и формами, рождающимися в практике других национальных театров. Гастроли Элеоноры Дузе /в марте-апреле 1908 г. она выступала здесь в роли Анны в "Мертвом городе" Г.Д' Аннунцио и Ребекки Вест в "Росмаршольме" Г.Ибсена/ дали ему представление о современных поисках итальянской сцены. Дузе позднего периода трансформировала жизнеподражательные формы психологического театра в искусство поэтического обобщения. Предоставилась Курбасу и возможность осознать те изменения, которые происходили в искусстве французского

трагика Ж. Мюне-Сюлли /в апреле 1908 г. он выступал в Вене в главных ролях в спектаклях "Рин Блаз" В. Гюго, "Гамлет" Шекспира, "Царь Эдип" Софокла/. Отталкиваясь от классической манеры, актер как бы "взрывал" ее изнутри острыми психологическими всплесками, искал новые формы выразительности жеста и движения.

Относительно короткий венский период оказался весьма важным для Деся Курбаса: он соприкоснулся с ведущими актерами европейского театра в то время, когда они переосмыслили стереотипы не только собственного, но и искусства целой эпохи. И главное, что он усваивает — это неприятие бытописательства на сцене, поиск иных систем театральных условностей, тяготение к одухотворению сценической реальности, ее поэтическому преобразованию.

Во второй главе — "Деся Курбас и польская сцена. Начало театральной деятельности" — представлены наиболее значительные театральные явления Львова, с которыми соприкасался Курбас. В этой же главе рассматривается его участие в различных любительских театрах.

Переехав в 1908 г. во Львов для продолжения учебы в университете, Курбас окунулся в интенсивную и насыщенную театральную жизнь города. Находясь в непосредственной близости с польской сценической культурой, он органически воспринимал ее достижения. Польский театр во Львове, который посещал Курбас, был в то время средоточием разнообразных художественных поисков. Творческая программа режиссера Т. Павликовского привлекала широтой репертуара и открытостью различным эстетическим системам. Он часто обращался к натуралистическим пьесам, но также впервые вводил на польскую сцену драматургию А. Чехова, М. Горького. Прочное место в его театре занимали Г. Ибсен, Г. Гауптман, поэтические драмы М. Метерлинка. Ставил он и классиков: Шекспира, А. Фредро, Ю. Словацкого, хотя предпочтение все же отдавал современной польской драме. Его привлекал авангард движения "Молодой Польши" — С. Виспяньский, С. Пшибшевский, Л. Рыдель, Ю. Жулавский, авторы, представляющие широкий спектр новых художественных устремлений времени. В сезон 1908 — 1909 гг. Павликовский осуществил восемь постановок, среди которых наибольший интерес вызвали два спектакля — "Напрасные усилия любви" Шекспира и "Жизнь человека" Л. Андреева. В диссертации показано, что первый из них был близок символистской эстетике, второй же /как и постановка В. Э. Мейерхольда, 1907 г./ — во многом предугадывал будущие искания режиссеров — экспрессионистов. Об-

ращение к театральному опыту Т.Павликовского позволяет диссертанту опровергнуть мнение, что в раннем периоде Курбас "практически не сталкивался с выразительными проявлениями авангардистских течений в искусстве"¹. Спектакли польского режиссера как раз и все-лекали его в круг "авангардистских" режиссерских поисков.

Несомненно, что уже в Вене Курбас приобщился к театральным идеям М.Рейнхардта и Г.Крега. Пока не удалось точно установить видел ли Курбас спектакли Рейнхардта в этот период, но в Вене было достаточно возможностей для знакомства с его поисками: немецко-австрийская пресса широко писала о них. Во Львове углубляется интерес Курбаса к постановочным идеям реформаторов сцены. Этому способствовала и польская критика. По мнению диссертанта, польская театральная публицистика в немалой степени определила отношение Деся Курбаса к современным исканиям в режиссуре.

Наибольшее внимание польских критиков привлекал Рейнхардт. Из статей А.Шифмана, В.Пиньского, Р.Ордынского, Т.Ритнера, А.Гжималы-Седлецкого Деся Курбас мог получить достаточно полное представление о спектаклях немецкого режиссера, их яркой театральности, а также и о всех его основных сценических открытиях того времени. Среда, в которой формировалось театральное мышление Курбаса, была до отказа насыщена Рейнхардтом, чтобы он не вошел в его творческое сознание.

Польская критика значительно стимулировала интерес Курбаса и к театральным концепциям Крега. В 1905-1913 годы она испытывает сильное воздействие его идей, напрямую используя в критических оценках категории Крега, "мысля" в рамках его театральной концепции. Огромную роль в популяризации Крега сыграл его преданный ученик Леон Шиллер, который писал о Креге с особой увлеченностью и вдохновением. В статьях Л.Шиллера и других авторов утверждалось понятие "интегральности" театра, его зрелищной и эстетической самоценности. Формировалось и представление о режиссере нового типа, который из посредника между драматургом и сценой должен стать творцом и создателем спектакля, его единственным автором.

Особенность ситуации состояла в том, что о третьем реформаторе - К.С.Станиславском польская критика почти не писала и вообще к русскому театру по политическим причинам относилась сдер-

¹Бобошко Ю.М. Указ. соч. С.34.

ленно. Зависимость газетной критики от политических тенденций времени была очевидной — читатель мог получить самую смутную информацию, что представляет собой такое явление как МХТ. Леся Курбас, который до 1923 года не видел спектаклей Станиславского, из тех скудных заметок, что изредка прорывались в дореволюционную прессу Польши, мог вынести о нем представление исключительно как о режиссере-натуралисте, а это его заинтересовать не могло.

Во Львове зрительские впечатления и теоретические штудии Леся Курбас начинает сочетать с театральной практикой. В начале 1909 года он становится актером любительского театра спортивного общества "Сокол", наиболее активного из всех существующих в то время украинских любительских коллективов Львова. На сцене "Сокола" Курбас играет несколько ролей: Камила в фарсе А. Коцебу "Сумятица или озорник"¹ /март 1909 г./, Арсена Яворенко в одноименной пьесе Б. Гринченко /октябрь 1909 г./, Василия в "Ночи на Ивана Купала" М. Кропивницкого /апрель 1910 г./. Рецензенты видят его среди участников театра как несомненно одаренного артиста, обращают внимание на вдумчивое, серьезное отношение к работе.

Параллельно с деятельностью в театре "Сокола" Л. Курбас организывает при Украинском студенческом союзе Львовского университета драматический кружок, где ставит свой первый спектакль — "Евреи" Е. Чирикова и исполняет в нем роль агитатора Нахмана /23 ноября 1909 г./ Спектакль стал своего рода декларацией устремлений студенческого театра: говорить с аудиторией о насущных социально-политических проблемах времени. В планах режиссера — пьесы "Метель" С. Черкасенко /одна из первых украинских драм о событиях революции 1905 г./ и "Перед восходом солнца" Г. Гауптмана, но цензура запретила их постановку. 12 декабря 1910 г. был сыгран второй и последний курбасовский спектакль в студенческом театре — "Огни Ивановой ночи" Г. Зудермана. В этом же году в связи с участием в демонстрации студентов, выступавших за открытие во Львове университета с украинским языком преподавания, Л. Курбас был арестован, а затем отстранен от учебы. Сведения о деятельности студенческого театра немногочисленны, из них трудно предугадать режиссерское будущее Деся Курбаса. Но ясно — под спудом его

¹ В украинском переводе "Псотник".

актерских устремлений уже зреет тяга к режиссуре. Ясна и ориентация Курбаса — его влечет современная тема в драматургии, современность в самом широком ее понимании.

Тем удивительнее на первый взгляд выглядит появление Леся Курбаса в конце 1911 года в качестве сорежиссера и соадминистратора фольклорно-этнографического Гуцульского театра, руководимого писателем и драматургом Гнатом Хоткевичем. Коллектив этот — самобитное и уникальное явление в истории украинского сценического искусства. Рассматривая спектакли "Гуцульский год" и "Непростое" по пьесам Г. Хоткевича, диссертант приходит к выводу, что Гуцульский театр, воссоздавший жизнь и быт украинских горцев, в сущности своей не был бытовым театром. Это было искусство, преодолевающее быт в бытии, искусство, оперирующее поэтическими образно-смысловыми структурами, созданными народным мировосприятием. Практика Курбаса в этом театре способствовала активизации его художественного мышления, тяге к метафорике. Опыт работы здесь стал важным этапом в становлении его творческой индивидуальности. Тем более, что деятельность Гуцульского театра в Галиции отражала общий процесс развития искусства начала XX века, характеризующийся усилением интереса к народной культуре, переосмыслением ее духовных и эстетических приобретений и ценностей. В украинской литературе это блистательно продемонстрировали "Тени забытых предков" М. Кошубинского /1911 г./ и "Лесная песня" Леси Украинки /1913 г./

Третья глава — "Леся Курбас — актер театра общества "Руська бесіда" — посвящена профессиональной деятельности Курбаса в галицком театре.

Два года /1912—1914/, проведенные Курбасом в передвижном театре "Руської бесіди", которым руководил режиссер Иосиф Стадник, стали плодотворной школой его профессионального мастерства. Он начинает работу сразу с ведущих ролей в амплуа "героя-любownika". Этому способствовали и его актерские навыки, и отличные внешние данные. На сцене Л. Курбас дебютирует в национальной классике — драме М. Старицкого "Маруся Богуславка", где играет роль султана Гирей /сентябрь 1912 г./. Критика сразу заговорила о нем, как об актере интеллигентном и мыслящем.

Накоплению актерского мастерства Леся Курбаса по-своему содействовала материальная бедность группы, заставляющая играть все, что требовали обстоятельства, а также и творческие принципы

И. Стадника, который не признавал амплу и требовал от актеров создания разнообразных и противоположных характеров. Он поручал Курбасу не только лирико-драматические, но и характерные роли в национальном репертуаре — Потапа /"Ой не ходи, Грицю..."/, Путника /"Зимний вечер"/ М. Старицкого, Сотника /"Вий" М. Кропивницкого/. В этом репертуаре Курбасу доставались роли, над которыми тяготел груз исполнительских традиций и выработанных штампов. Из совокупности оценок и характеристик, имеющихся в распоряжении диссертанта, вырисовывается портрет актера, не приемлящего готовых и выверенных образцов. В старой драматургической системе Курбас существует по-новому. В персонажах украинской классики его меньше всего интересуют их бытовые и социальные характеристики. Он смотрит на своих классических героев, как бы сквозь призму открытий современной литературы, наделяя их тонким душевным строем, сложностью переживаний, психологически углубляет характеры.

Уже в начале 1913 г. пресса в полный голос заговорила о Курбасе как о самобытной художественной индивидуальности, лучшим актере театра "Руської бесіди". Сыграв роль Фридриха в драме Ф. Гебеля "Мария Магдалина" /декабрь 1912 г./, Курбас предстал актером, чьи отличительные свойства характеризуются повышенной эмоциональностью и духовной озаренностью. Курбас формируется как актер разносторонний, тонко чувствующий грани жанровых разнообразий. При отсутствии собственно певческого голоса он участвует и в музыкальных спектаклях: поет в операх и опереттах /Моралес в "Кармен" Ж. Бизе, Ляруш в "Еве" Ф. Легара, Лютер в "Сказках Гофмана" Ж. Оффенбаха/.

Особый интерес представляют образы, созданные Лесем Курбасом в современном репертуаре. Критика высоко оценила его Ивана в "Осенней буре" /"Равноденствие"/ И. Войновича /март 1913 г./, Прурубова в "Ведьме" В. Трахтенберга /июль 1913 г./. Известно, что Курбас сыграл Васюку Пепла в "На дне" М. Горького, адвоката в "Живом трупе" Л. Толстого, Астрова в "Дяде Ване" А. Чехова. Сведения об этих ролях до чрезвычайности скудны. Тем не менее диссертантом предпринята попытка осмыслить важность участия Курбаса в данных спектаклях. Пьесы Толстого, Горького, Чехова стали для него как и для театра в целом значительной вехой в сложном пути освоения художественных систем, выдвигаемых новой драмой.

Анализ ролей, сыгранных Курбасом в театре "Руської бесіди", убеждает в том, что он обладал специфическими признаками романтического актера: приподнятостью исполнительской манеры, открытостью темперамента, способностью к передаче пламенных страстей. Вместе с тем в романтизме Курбаса проступали характерные черты искусства нового времени. Они ощущались в повышенной импульсивности сценического существования, лирической проникновенности и утонченности духовной организации его героев, окрашенных взволнованностью личных переживаний.

Наиболее ярко эти свойства актера раскрылись в неромантической драме — исторической трагедии молодого поэта В.Пачовского "Солнце Руини", где Курбас сыграл главную роль — гетмана Украины Петра Дорошенко /апрель 1914 г./. Восстанавливая эту одну из самых значительных ролей актера периода "Руської бесіди", диссертант показывает принципиальное отличие курбасовского Дорошенко от традиционных сценических гетманов, что проявлялось и во внешности, и в особенностях внутреннего облика героя, его хрупкости и незащитности. Курбас играл Дорошенко человеком талантливым и ярким, обладающим темпераментом бойца, искренне желающим добра своей отчизне, но этому гетману не хватало запаса жизненной прочности — на перепутьях историй он изнемог в борьбе со всеми и с самим собой. Курбас мастерски вытраивал образ, раскрывал его в движении; последовательно показывал внутреннюю эволюцию героя, постепенно меняя ритм его существования от величественных, уверенных жестов и поступи в начале спектакля, через нервные экспрессивные движения к спокойным, "затухающим" действиям в финале трагедии. Образ, созданный Курбасом, засвидетельствовал: на смену могучим, внутренне непоколебимым казакам и гетманам на украинскую сцену пришел герой рефлектирующий, ищущий и сомневающийся, герой не только уверенный в правоте своих действий, но и с обостренным чувством вины, муками совести за содеянное. Такой герой был нов для украинского театра того времени, но отвечал актуальным тенденциям искусства рубежной эпохи, в котором происходили глубокие изменения в самом понимании героического. В "Солнце Руини" действовал по сути не исторический персонаж, а современник с его надеждами и душевным смятением.

Диссертант приходит к выводу, что по своей внутренней организации Курбас-актер, как никто из его коллег, соответствовал психологическому типу, выдвинутому временем; именно Курбасу удалось

наиболее близко подойти к пониманию нового героя, предложенного современной драматургией, и уже в эти годы он дал ему надлежащее сценическое выражение в украинском театре. В полной мере это подтверждает последняя большая работа актера рассматриваемого периода – роль художника Корнея Каневича в драме В. Винниченко "Черная Пантера и Белый Медведь" /апрель 1914 г./. Подчеркнуто проблемные произведения Винниченко пользовались большой популярностью. Театр же получал возможность прикоснуться к непонятым еще украинской сценой темам, к новым социальным и моральным конфликтам, новому драматургическому языку. В роли Корнея Каневича /Белый Медведь/ Курбас тяготел к психологической усложненности образа. На первых порах в мотивировках поведения его героя даже проступали черты психической аномалии. Но Курбас очень скоро почувствовал неправомочность подобного решения образа и нашел другой подход к нему. Одержимость творчеством – вот что стало определять поведение и поступки курбасовского героя – талантливого художника с измученной душой, мечущегося между семейными проблемами и своим высшим предназначением. Его страсть к искусству была всепоглощающей. На алтарь служения ему он приносил самое дорогое – семью, ребенка. В конечном счете жизнь жестоко мстила за попрание ее законов: погибал не только художник, но и его творение, смысл его существования на земле. Диссертант, показывая поиск актером собственной концепции роли, полагает, что уже здесь была найдена творческая тема Лесь Курбаса. Тема художника, одаренной личности, терпящей крушение в столкновении с беспощадностью жизни, личности, духовные устремления которой непонятны и враждебны той среде, в которую она попадает. Эта тема, найдет свое выразительное продолжение в актерских работах Курбаса киевского периода и особенно – Молодого театра /Ричард – "В пуще" Леси Украинки, Арно – "Июль" Ю. Жулавского, Эдип – "Царь Эдип" Софокла/.

Последние роли Курбаса в театре "Руської бесіди" дали основание критике говорить о нем как о вполне профессионально сформировавшемся актере. В нем привлекала сценическая культура, эстетическое осмысление жеста и движения на сцене. А руководство театра видело в образованном, интеллигентном и мыслящем актере потенциального режиссера. В 1914 году Лесь Курбасу поручили постановку пьес "Гедда Габлер" Г. Ибсена и "Молодая кровь" В. Винниченко. Но работа эта не была доведена до конца. Театр настигла война и он вынужден был приостановить свою деятельность.

В диссертации период работы Курбаса в театре "Руської бесіди" предстает как весьма важный самостоятельный этап в его творческой биографии, так как именно в эти годы сформировались основные черты его актерской индивидуальности, выработалась собственная техника, определилась своя личная тема.

Примечательно и то, что в "Руській бесіді" Леся Курбас включается в режиссерскую работу. Но по сути "идея" режиссуры пронизывает все его творчество этого периода. Она явственно просматривается в самостоятельности его работы над образами, их собственной интерпретации, наконец, в его движении к режиссерской по уровню обобщенности концепции роли.

В театре "Руської бесіди" Курбас много достиг, однако из своего опыта здесь он сделал важные выводы. Положение дел в театре, с его изнуряющим трудом, непосильностью нагрузки, вечными творческими компромиссами и срывами, должно быть коренным образом изменено. Более того, нужен новый театр, основанный на иных творческих принципах. Именно в это время у него рождаются и первые очертания такого театра. Это должен быть "образцовый украинский театр", отбросивший рутину и штампы старой сцены, основу которого составляли бы пьесы нового национального и зарубежного репертуара. "Итак, хотим по-украински играть Шекспира, Ибсена, Шиллера, а из наших - Винниченко, Олеся, Леся Украинку и т.д. Из старого этнографического репертуара, которым довольствуются украинские современные труппы - почти ничего", - писал Курбас актрисе Е. Лучицкой в 1914г. Между тем, создав в 1915 году в Тернополе театр под названием "Тернопольские театральные вечера", Курбас вынужден был довольствоваться пока что старым этнографическим репертуаром. Военные условия не содействовали творчеству и не дали возможности Курбасу в то время воплотить свои высокие замыслы. Приняв в марте 1916 года приглашение М. Садовского работать в его театре, он переезжает в Киев. Осуществление реформаторских замыслов Леся Курбаса начинается с киевского периода его театральной деятельности.

В заключении, подводя итоги исследования, диссертант подчеркивает значительность раннего периода жизни и деятельности Леся Курбаса в процессе формирования его творческой личности. Именно в этот период произошло его становление как художника европейской формации. Он приходит в искусство, счастливо сочетая национальные основы культуры с широтой европейских интересов. Вывести украинский театр за пределы провинциальной замкнутости и односто-

ронности, расширить его художественные горизонты – вот что становится изначальной предпосылкой всех начинаний Курбаса. В этом смысле он продолжает наиболее плодотворную линию национального развития, представленную именами М. Драгоманова, И. Франко, Леси Украинки, которые мыслили украинскую культуру в общеевропейском контексте.

Леся Курбас был первым украинским режиссером, который непосредственно соприкоснулся с театральной Европой, восприняв ее эстетические поиски и открытия, ее идеи обновления сценического искусства. Эти идеи были связаны с антинатуралистическими направлениями, ведущими как к театру символистскому, так и к театру, предвещающему появление экспрессионизма. Но прежде всего, в раннем периоде Курбасом творчески усваивается идея театральности как высшая цель сценического искусства /хотя на разных этапах своей деятельности он будет наполнять ее разным содержанием/. Тенденции, с которыми познакомился Курбас в юности, предопределили остроту его отталкивания от натурализма /и узкопонятого – реализма, психологизма/, извратившего, по его представлению, суть сценического искусства.

В своем творчестве Курбас пройдет через увлечение символизмом /Молодой театр/, в "березильский" период испытает воздействие экспрессионизма, но не станет эпигоном ни одного из течений, ибо в театр он пришел личностью уже достаточно эстетически подготовленной, чтобы не переносить их механически на украинскую сцену, а творчески использовать сообразно собственным задачам.

Творческое своеобразие Курбаса как режиссера делает его заметной фигурой среди новаторов европейской сцены XX века. Эра режиссерского театра, открытая Курбасом на Украине, вполне отвечала потребностям времени и общеевропейским тенденциям.

Основные положения диссертации обсуждались на республиканских /Львов, 1987; Киев, 1987/ конференциях и изложены в следующих публикациях:

1. Юність Лесі Курбаса // Український театр. 1982. №3. 0,5 п. л. /на укр. яз. /.
2. Так починався Лесь Курбас // Київ. 1984. № 1. 1п. л. /на укр. яз. /.
3. Университет Лесі Курбаса // Знання та праця. 1987. №2. 0,5 п. л. /на укр. яз. /.

Подписано в печать 9. 06. 1992. Формат бумаги 60×84¹/₁₆.
Бумага типографская № 1. Печать офсетная. Объем издания в усл. печ.
листах 0,93. Усл. краско-отт. 0,93. Тираж 100. Зак. 842. Бесплатно.

УЭП УНИИПП. Львов, ул. Владимира Великого, 4.

469624

Бесплатно.

AR 26 371

0.Щ.334.3(2Ук)1-8

AR 26.371