

Т. Ігнатівич
Р70 41620

У кожного, хто зустрічався чи працював з Лесем Курбасом, безперечно, не могли не залишитися більш або менш глибокі, більш або менш суб'єктивні спогади про нього.

Вчені-психологи й лікарі кажуть, що у людини на старість загострюється пам'ять на далеке минуле, часто з парадоксальним паралельним забуттям вчорашнього. Якщо це так, то в даному разі воно наруч.

Кристи й судові експерти кажуть, що майже кожен факт у свідченнях свідків виглядає у кожного з них дещо інакше, а іноді свідчення бувають навіть цілком протилежні. Вірно. Але при спогадах і це добре, бо для характеристики людини дуже важливі портрети, писані різними особами, різними індивідуальностями.

До цього всього слід не забувати, що суд історії має в своєму розпорядженні ще й факти, які не потребують свідчень, і які, як ми знаємо, річ уперта. Навіть і тоді, коли їх освітити за принципом - "тим гірше для фактів", бо олива на воді, як то кажуть люди, завжди виходить наверх.

Не хронологія вестиме мою розповідь, але все таки почати хочу з події, яка відіграла кардинальну роль у моєму творчому житті. Це була перша, так би мовити, творча моя зустріч з Лесем Курбасом.

Зараз переді мною в згадці - сцена в приміщенні Молодого Театру /на колишній Прорізній, теперішній імені Свердлова вулиці; де зараз міститься кіно-театр/. Йде лекція з дисципліни "Система виховання актора", яку вів у Студії Лесь Курбас.

Тут слід сказати кілька слів про цю Студію, оскільки вона була одною з визначних і цінніших справ колективу молодотеатрівців. Саме з цієї Студії почався великий, за своїм значенням і розміром, процес підготовки Курбасом акторських і режисерських кадрів.

"Незалежна Студія при Молодому Тетрі у Києві" /така її точна й офіційна - за печаткою - назва/ була організована в 1918 році /в газетах того часу можна знайти оголошення про відкриття й набір слухачів до цієї Студії/. Існувала вона на таких засадах: керівником Студії був Лесь Курбас, викладачами - актори Молодого Театру /В.Василько, М.Терещенко та ін./ Театр не мав коштів на утримання цього учбового закладу й тому викладачі-актори й Лесь Степанович працювали безплатно, виконуючи свій громадський обов'язок, що впливав з великої

любіві й відданості театральному мистецтву, зі справжньою широкою турботою за долю українського театру, перед яким Велика Жовтнева Революція відкрила небачені безмежні перспективи.

Театр запросив лише одного стороннього викладача - т. Лунда. Він вів "Постановку голосу" в Студії й з акторами театру. /До речі, актори театру вчилися також. Наприклад, з ними працював відомий балетмейстер М. Морджін. Театр надавав йому, для його балетної студії, на певні години своє приміщення - фойє театру, а він за це мав проводити певну кількість занять з акторами/. Отже, в цю атмосферу праці, шукань і удосконалення потрапили одразу ті, хто вступив до Студії.

Жодної плати за навчання ми, студійці, не вносили. Але коли нам треба було запросити й оплатити, наприклад, викладача з фехтування чи піаністку для ритмо-пластики, то ми ці невеличкі кошти збирали між собою.

До програми нашого навчання входив обов'язок брати участь у виставах театру - в масових сценах. Незабаром ми почали діставати невеличкі ролі з поступовим збільшенням ступня їх складності. Під кінець першого ж сезону, наприклад, вже Л. Болобан грав Фельдфебеля в "Гріху" /пост. Г. Кри/, Л. Предславич - Вісника в "Царі Едіпі" /пост. Л. Курбаса/, а - Даміса в Тартюфі /пост. В. Васильїва/ та ін. Отже, ми ставали органічною частиною театру, набуваючи досвіду в щоденних творчих стосунках з усім акторським колективом і з режисерами.

Поруч з цим, Лесь Степанович - крім ведення основної дисципліни "Системи виховання актора" - поставив з нами, студійцями, вистави "Зима й Весна" та "Коза-Дерева" М. Лисенка. При чому, остання кілька разів пройшла в черговому репертуарі театру.

Характерно, що Лесь Курбас робив з початку ючими майбутніми акторами саме музичні вистави. Це не випадково. Музиці, як органічному елементу театрального мистецтва, зокрема українського, Лесь Курбас надавав дуже великого значення. Це виразно видно, якщо уважно простежити цей бік пошуків його в галузі акторської майстерності й по його режисерських роботах.

Хіба не є ланками одного ланцюга, одного ходу творчої думки, наприклад, чіткий ритмічний, телеграфічний початок вистави "Джінні Хіггінс" /перегук капіталістичних країн/ і музична канва, чинник, організуючий масу, в постановках "Рур" і "Жовтень"; музика, як невід'ємний, органічний і дійовий елемент вистави, що так чудово доповнює текст Т. Шевченка, в "Гайдамаках" і - вокальний супровід окремих епізодів у виставі "Диктатура", або робота над інтонаційною партитурою вистави "Народній Малахій" та ін.

Музика завжди - і в навчанні й в творчій праці, супроводжувала нас - тих, хто вчився у Леся Курбаса, й тих, хто з ним працював багато років. Не раз, пригадую, Леся Степанович, прийшовши на лекцію в Студію, сідав одразу за піаніно /що стояло в фойє Молодого Театру/ й починалися години особливо нами улюбленої імпровізації під музику. Ці години ми дуже цінували, бо вони, як ніщо інше, допомагали нам, виявляючи почуття, викликані музикою, переступати межі стриманості на сторонніх очах, що так часто і подовгу затримує найцінніше в акторі - безпосередність. Разом з тим ці години дуже допомагали нам робити перші кроки в одному з важливіших ступнів акторської творчості - набуття вміння бачити себе самого збоку, наче очима глядача.

Не менш цікаві, наприклад, були спроби, за завданням Леся Степановича, запису ритмічного малюнку окремих етюдів, що їх ми, актори, робили вже в березільський період. Тоді ж саме, одного разу, пам'ятаю, Леся Степанович повідомив нас, що він домовився з Павлом Тичиною, який має вести у нас хоровий спів. /Не знаю з яких причин ця домовленість не здійснилася/. Цей хоровий спів був потрібний не для вивчення якихось хорів для вистави, бо тоді ми не готували жодної музичної вистави. І до складу нашого входила значна група акторів, а не початківців. З музикою в нашому творчому житті ми ніколи не розлучалися, працюючи з Лесем Степановичем.

Так от, вертаюся до пам'ятної для мене лекції Леся Курбаса в Студії Молодого Театру. Я показую свою першу роботу - монолог Гната з третьої дії "Безталанної". Ніяких вступних іспитів ми не тримали. Ознайомлення з нами, як з "акторським матеріалом" Леся Степанович почав одразу в процесі навчання. З цією метою я й дістав це завдання.

Важко мені зараз пояснити свою поведінку на сцені, але чомусь у мене одна рука з відставленим ліктем не то вперлася в бік, не то сперлася на відставлену ногу; а другою рукою я сперся на стіл, схиливши на неї голову. Очевидно, спроба удати /саме удати/ з себе закуреного сільського парубка нашттовхнула мене на цю штучну позу. Мабуть, і слова мої звучали в унісон з цією позою.

Я й зараз ясно пам'ятаю порожню після репетицій сцену, стіл і стілець близько до авансцени. Й себе на цьому стільці у ще студентській тужурці.

На ціле життя зберігся цей епізод у моїй пам'яті, бо він був у значній мірі вирішальним для мого подальшого шляху в театрі. Леся Курбас, подивившись і прослухавши виконане мною завдання, "прочитав мені лекцію". Ця бесіда, як я потім переконався, була цілком у характері Леся Степановича, як педагога і як режисера.

Бесіда була виключно м'якою, тактичною, щоб не поранити мене, й разом з тим надзвичайно суворою, більше того, нищівною. Ця бесіда, ^{одночасно} разом з тим, розгортала переді мною перспективи й, так би мовити, платформу, загострено принципову, на яку мені запропоновано було ступити. На ціле своє життя я зрозумів і, головне, відчув дві основні речі: закон правди почуття на сцені, страшну небезпеку для актора "награвання" - це по-перше, а по-друге - розуміння акторської діяльності, як громадської діяльності, розуміння відповідальності актора перед народом.

Я дістав завдання на наступну лекцію повторити цей монолог. Роблячи його вдруге, я тут же почав потроху виплутуватись з того, що в'язало мою безпосередність, і був уже на значній відстані від мого "дебюту". Бо дістав я відразу дуже чіткий і безпомилковий дороговказ. **У** Леся Курбаса був, очевидно, вроджений чудовий талант педагога, який позначався й на його режисерській роботі.

Де б ми - учні й однодумці Леся Курбаса - не були, в різні періоди нашої спільної ~~спільної~~ праці, ми безперервно, поруч з творчою роботою, вчилися, вправлялися, ні на день не припиняли пошуки в пізнанні природи акторського творчого процесу й самої майстерності /й режисерської!/. Це завжди була неодмінна умова роботи, керованої Лесем Курбасом. Не можна забути, наприклад, велику постать видатнішого актора дожовтневого й радянського театру Івана Олександровича Мар'яненка в гімнастичному одязі поруч з нами, акторами на багато молодшими і за віком і за, головне, досвідом сценічним, - на заняттях з ритмо-пластики /в Березілі/. Це була звичайна, я сказав би, нормальна атмосфера для всіх, хто працював з Лесем Курбасом і не сидів на вже здобутих творчих навичках.

У свій час нам доводилося іноді чути зауваження, що ми надаємо перевагу культурі руху, жесту. Це помилково. Справді, ми віддавали велику увагу вихованню свого тіла. Навіть, одного разу /в Березілі/ ми запросили з цирку акробата, який провів з нами курс по оволодінню деякими елементами акробатики. Грошей у Об'єднання було обмаль, тому цей курс пройшло нас тільки п'ять чоловік /Г. Бабі Івна, М. Марич, В. Чистякова, Ф. Лопатинський і я/, бо навчання було індивідуальне. На нас лежав обов'язок передати набуте вміння вже решті товаришів ^{усіх} з майстерн^е, що ми й зробили. Але це все не означало, що Лесь Степанович перебільшував місце й значення виразистості тіла на кону за рахунок інших чинників акторської майстерності. Ні, в жодному разі. Якщо вже говорити про техніку, то в той же період ми, цілою майстернею, ваяли курс практичних лекцій у відомого оперного співака Орешкевича.

Не менш важливим, щодо цього, був наш творчий контакт з Йосифом Куніним - одним з особливо цікавих митців і педагогів вокалістів, невтомним шукачем шляхів оволодіння майстерністю виразистого співу й сценічної мови. Куніна запросив до нас Лесь Степанович і той провів з нами цілу низку занять і лекцій. Деякі справді цінні й безумовно результативні методи Йосипа Олександровича ми сприйняли й у своїй творчій практиці дуже широко застосовували.

До речі, Й. Кунін був організатором оригінального, за своїми принципами "симфонічного читання", "Театра Читця" при Київському Музично-Драматичному Інституті ім. М. Лисенка.

Отже, про будь-яку недооцінку Лесем Курбасом і його співпрацівниками голосу, як акторського матеріалу, й слова, як основного чинника театральної дії - не може бути й ~~можливі~~ розмови. У нас культура самої мови стояла дуже високо. Не в розумінні елементарного знання мови й вимови, бо в житті ми говорили тою мовою, якою і на сцені; ми й у житті стежили за собою й один за одним щодо цього. І у нас, звичайно, не могло траплятися те, що часом доводиться чути зі сцен наших театрів, по радіо, телебаченню, наприклад: "телефон", "композитор", "ракета" і т.п. серед тексту українською мовою. Природно, що подібні ляписуси лише в тих ^{можливі} закладах, де культура мови стоїть на дуже низькому рівні. Цілком протилежним прикладом можуть служити хоч би московські театри, той же Малый Театр або МХАТ. У цих театрах таке тонке відчуття мови, що там відразу розпізнають навіть акторів російських театрів з України, відзначаючи їхній "кижний акцент". Бо в тих театрах дуже високий п'єдестал, на якому стоїть культура російської мови, що може бути лише прикладом і заслуговує на найглибшу повагу. У нас же, очевидно, не на належній висоті культура мови по театральних інститутах і студіях, а також, мабуть, ці інститути випускають акторів недостатньої кваліфікації, бо випустити актора з ганжем у володінні сценічною мовою, це однаково, що випустити з консерваторії скрипача-віртуоза, у якого є лише зовсім "невеличкий" ганж - він фальшивить завжди "тільки" на двох нотах: "до" і "ре". До речі, говорячи про культуру мови у всіх, хто працював з Курбасом, я не хочу сказати, що ми на чолі з Лесем Степановичем були єдині поборники плекання сценічної мови. Ні, звичайно. Ще в "Молодому театрі" зустрівся з високо принциповою постановкою цього питання. І взагалі, в ті роки загального піднесення навчальної роботи по театрах і мистецьких колективах, питанням сценічної мови приділялася максимальна увага.

Ми в своїй навчальній, експериментальній і, головне, творчій роботі виключного значення надавали мелодиці мови, багатству інтонацій, народній творчості, як джерелу безмежно багатому на образність. Не випадково

також і те, що саме Шевченкові твори посідали таке почесне місце в творчості Курбаса - інсценізації: "Іван Гус", "Ліричні вірші", "Гайдамаки", "Великий льох". Для того, щоб зі сцени гідно звучало слово Шевченка, потрібна була неабияка робота акторів і режисера й такий рівень майстерності у володінні словом, який забезпечував би це почесне завдання.

Взагалі наш колектив - тих, хто довго вкупі працювали разом з Лесею Степановичем - був дуже чутливим до звукового боку будь-якого театрального видовища. Ми, наприклад, мало не всі дуже добре знали й легко відтворювали окремі моменти з вистав Єврейського Камерного театру який у нас користувався широю симпатією. Я й досі пам'ятаю наспів діалогу: "Зук мір, Мотеле! Вус іст, Копеле?" або інтонації діалогу про "золотий годинник фірми Мозера" між Шімеле Сорокером /Міхоелсом/ і його дружиною з тих же "200,000". Не кажучи вже про наші власні вистави бо вони здебільшого були надзвичайно цікаво зроблені в словесній, звуковій своїй частині. Особливо роботи Леся Степановича. Приміром відгук глибоко-зворушливого народного тужіння в інтонаціях бідкання ~~жінки~~ дружини Малахія - "Ой, хто скаже, хто розкаже..." /у виставі "Народній Малахій"/ - у мене й досі звучить у пам'яті, хоч цю виставу я бачив лише раз. Словом, якщо зважити на те місце яке займала музика в творчій і навчальній роботі у Леся Степановича, то стає зрозумілим і те, якої ваги він надавав слову, організованому слову. А чим організованіше є слово, тим чіткіша думка, носієм якої воно є.

Пригадую: якось один з видатних радянських майстрів художнього читання В.Яхонтов, під час своїх чергових гастролів, дав закритий концерт для акторів театру "Березіль". Перед початком вийшов на сцену Лесь Степанович і сказав кілька вступних слів. Висловивши свою щирю приязнь до митця, який мав виступати, й до його мистецтва, він розповів, що будучи в якомусь місті /я вже забув якому, чи не в Одесі часом/, побачив свіжі афіші про гастролі Яхонтова. А він мав наступного дня виїхати. Тоді він пішов, здав квиток у залізничну касу й залишився в місті, щоб побувати на концерті цього читця. З цікавістю й великою увагою ставився Лесь Степанович і до "Театру читця", про який я вище вгадував. Отже, думка про те, що Лесь Курбас недооцінював сценічного слова, надаючи переваги рухові, - не має жодних підстав і є непорозумінням, що з'явилося з мотивів далеких від принципових мистецьких суперечок.

Що ж до акторського руху, жесту, міміки, пластики, то не слід забувати, що то були часи високої їх культури й уваги до них. Досить згадати шукання В.Мейерхольда в його "біомеханіці", постановки "Московського Камерного театру", зв'язок пісенно-хореографічної народної творчості з

з виставами Театру ім. Ш. Руставелі, культуру руху в 3-ій Студії МХТ /пізніше Театр ім. В. Вахтангова/, вистави Єврейського Камерного театру, або популярні на той час "Ливгазети" /театр "Синя блуза" й беліч йому подібних/, які культивували дуже цікавий плакат у жесті й слові. До цього ще варто згадати, що то був час розквіту німого кіно, мову якого не раз і тепер згадують, як про даремно втрачений скарб. В українському театрі культура руху в той час стояла також високо. Зокрема ~~в Києві~~ березільці високо піднесли й розробили своєрідну "поетику" акторської мови жесту. Це був результат творчих пошуків і невпинного удосконалення своїх технічних акторських можливостей - залізного закону для кожного, хто працював з Лесем Курбасом. Дух неспокою, шукань, прагнення до збагачення палітри театрального митця - чи то актора, чи то режисера - були властиві Курбасові, як митцеві й були прищеплені нам.

Тут мимоволі спадає на думку один дуже характерний і показовий факт, який свідчить - оскільки цей дух у нас був сильний.

Під час нашого перебування в Умані як театру "Киїдрамте"^{х/} стало питання дальшого нашого переїзду в інше місто. Лесь Степанович виїхав до Харкова /тоді столиці УРСР/. Повернувшись, він розповів, що в результаті його бесід з тодішнім комісаром освіти т. Гриньком нам запропоновано переїхати на постійну роботу в Харків як "Державному Центральному Мистецькому Театру-Студії". Саме - "Театру-Студії", чим підкреслювалось його завдання, як експериментального. Ця пропозиція цілим колективом була прийнята з великим задоволенням. Приваблювала можливість широкіх творчих пошуків. Цей факт вельми знаменний, бо він говорить про те, чим жив колектив, які прагнення живили його і його керівника. Адже ми були повноцінним театром з великим і цікавим репертуаром, з мистецьки сильним акторським і режисерським складом. Досить назвати прізвища: Л. Гаккебуш, Г. Бабі ївна, Р. Нецадименко, М. Марич, А. Смерека, В. Чистякова, Д. Антонович, Я. Бортник, В. Василько, П. Долина, В. Калин, Л. Курбас, І. Гавришко, Ф. Лопатинський, Л. Предславич та ін. Як бачимо, тут значна частина ще молодотеатрівців. /Калин з нами не міг виїхати, бо у нього загострився процес туберкульозу й він залишився в Умані/. Режисери - Л. Курбас і В. Василько. Й репертуар у нас був такий, що ми вільно могли розпочати сезон у будь-якому місті: "Гайдамаки", "Макбет", "Ревізор", "Одруження", "Свобода", "Мірандоліна", "Гріх", "Брехня" та ін.

х/ Офіційна його назва була, за штампом, - "Київський Драматичний театр Мандрівна філія /Киїдрамте/". А спочатку він називався так: "Державний Мандрівний Зразковий Театр Народнього Комісаріату Освіти Укр. Рад. Соц. Республ." - за штампом і печаткою.

І ось, незважаючи на цілковиту можливість далі нам працювати як звичайному повноцінному професійному театрові, за долю якого ми могли бути цілком спокійними /особливо, повторюю, щодо його художнього складу; осьить сьогодні проглянути творчий ~~склад~~^{доробок} кожного з названих тут прізвищ/ весь колектив ставав на шлях творчих шукань, торування незвіданих шляхів /без чого мистецтво поступово перестав бути само собою/, на шлях першого навчання, дальшого невпинного удосконалення свого вміння, своєї майстерності. Бо була в нас велика віра й переконання в неограничених можливостях і перспективах радянського театру й разом з тим цілковите щовір'я до свого керівника.

Словом, одного весняного дня 1921-го року ми вирушили з Умані на арків. Їхали ми двома вагонами-теплушками, як це було в нормі в ті роки. одному - колектив, у другому - театральне майно. До речі, по дорозі, на вимогу коменданта одної з станцій, ми навіть заграли в приміщенні вокзалу виставу - "Мірандоліну". Адже це був час, коли залізничний транспорт країни, розхитаний і понівечений за роки імперіалістичної, а потім громадянської воєн, з неймовірними зусиллями, героїчно виконував свою роботу. окзали були переповнені людьми, яких не встигали поїзди перевозити.

Коли ми приїхали на місце, то нам дали помешкання для гуртожитку - колишньому /й здається, в теперішньому/ готелі на вулиці Свердлова, на озі набережної Лопані. Жили ми всі у великій залі колишнього ресторану того ж готелю. Ліжками й сінниками нас забезпечили. Для костюмів і декорацій дали дві кімнати. Харчувалися ми в їдальні Комісаріату Освіти.

Поки мали остаточно з'ясуватись справи про приміщення театру, матеріальне забезпечення колективу і т.п., ми відпочили з дороги й Лесь Степанович розпочав студійну роботу. Тут же в залі, посідавши на ліжка, ми вели заняття. Коном для нас було місце, вільне від ліжок.

Запам'яталося мені одне з завдань, яке мені пощастило цікаво розв'язати: почуття щастя, радості у хвилини визволення, відчуття свободи. завдання, звичайно, нелегке. Адже мало бути знайдене рішення його без будь-яких допоміжних сценічних засобів. Це мав бути безпосередній вираз почуття. Лише довгою й наполегливою працею над собою вдається акторові досягти такої сили уяви й зосередження, такого вміння панувати над своїм внутрішнім, емоційним світом і, що дуже важливо також, таким мінням бачити себе збоку, - щоб, так би мовити, на голому місці, засобами лише свого тіла й голосу знайти й мистецьки оформити прямий, безпосередній вираз почуття, той вираз, який передав би глядачеві задум. Це дуже загадує творчість скульптора, але той, в подібних випадках, має завданням зафіксувати одну якусь мить з тривалого процесу, а актор відтворює/в обі і зовні/ цілий цей процес, ц.т. цілу низку подібних моментів. гадаймо, приміром, геніальну скульптуру Родена - "Мисль". В ній відтво-

рена - в позі, обличчі - одна мить, але в ній сконденсований весь процес, що ним перейнята ціла істота, а не лише самий мозок людини.

До речі, той мій етюд, ~~який~~ ^{загад} який я ~~зробив~~, дуже прислужився мені пізніше, як трамплін, у роботі моїй над образом Робітника в постановці Леся Степановича "Жовтень". Взагалі наші роботи того часу були для нас дальшим важливим етапом на шляху до виключно цікавого, цінного і плодотворного моменту в акторській творчості. Леся Степанович влучно назвав його "перетворенням". Перетворення - далеко складніший за попередні творчий процес - вирішальний ступінь до формування конкретного сценічного образу. Суть цього процесу полягає в тому, що на базі вже знайденого, широкого у своєму перебігу, виразу емоційного стану або цілого комплексу почуттів виникає більш лаконічний, сконденсований, здебільшого - образний, максимально промовистий вираз переживань людини на даний відтинок часу; вираз властивий саме цьому, а не іншому сценічному образу; саме в цих, а не інших сценічних обставинах; саме в цьому, а не іншому жанрі й плані спектакля. Фактором, який весь час і, головне, остаточно формує "перетворений" вираз внутрішнього світу дійової особи, є осмислення актором свого сценічного образу і майбутньої цілої вистави в їх ідейному звучанні й певному формальному ключі. Саме тут вирішальне слово за світорозумінням і світовідчужанням митця.

І надзвичайно цікаво, як саме на цьому етапі в кожному з нас акторові починав, так би мовити, працювати і скульптор-митець, і маляр-митець і музикант-митець, які знайдену правду почувань виформлювали в міткий, без хаосу сформований твір, з ясним малюнком, зі своєю партитурою.

Отже, вирішальною оцінкою для "перетворення" є правдивість відображення дійсності, про що присуд свій виголошує глядач. А для цього у нього має бути спільна художня мова з митцем. Саме тут і можливий розрив, саме тут Сцілла і Харібда - натуралізму й формалізму для митця. Як пропливали ми між ними, як пропливав цю небезпечну дорогу Леся Курбас - це вже справа театрознавців. Тільки з умовою, звичайно, абсолютно конкретного аналізу без загальних фраз і неспідпертих тверджень, себто на всіма законами справжньої науки. На жаль, на кіноплівці не зафіксовано ніщо з робіт тих років. Тоді цей спосіб ще не увійшов у вжиток. Це є ще безпосередні учасники тодішніх вистав і з їх допомогою можна ще відтворити зі слів. Тоді наші театрознавці стоятимуть на науковому ґрунті, якщо захочуть вивчати цю частку з історії нашого театру. Бо інакше можливі суттєві помилки. Наприклад, мені довелося якось прочитати - не пригадую де - як Амвросій Бучма своєю роллю Джімі Хіггіна боронив реалістичні позиції проти формалізму вистави Леся Курбаса "Джімі Хіггінс". Не знаю з яких мотивів А. Бучма не заперечив це твердження, але правда стояла не зовсім так, як про це я читав. Якщо вже говорити про

реалістичну манеру гри, то найближчою партнершою Джімі-Буччи була Лізі, дружина його, яку грала актриса Г.Бабіївна, надзвичайно яскравий майстер характеру і вона аж ніяк не поступалася своєму партнерові в психологічній правді й реалістичності образу. Коли ж ~~якщо~~ ^{то} товариш Бабіївна сьогодні у когось може теоретично /бо вона була в числі одностудійців і учнів Лєся Курбаса/ все таки з'явиться підозрення у відхиленні в бік формалізму, то слід згадати, що в цій виставі брала участь "4-та майстерня" ^Уціла група акторів, які доти ніколи з Лєсем Курбасом не працювали й грали в цій виставі так, як звикли грати і до неї. Мені, приміром, врізався в пам'ять яскравий образ, створений актором С.Каргальським, який ніколи не належав до числа тих, кого називали "курбасіацями", ні до "Березіля", ні після. Таких, як С.Каргальський у виставі було чимало. ~~І~~ ще одне. В цю виставу режисером було вмонтоване кіно. /Хто перший вжив цей спосіб на театрі - не знаю, але в ті роки він широко застосовувався театрами різних напрямків./ На кіно був винесений зокрема той епізод, коли Джімі Хіггінс, дізнавшись про вибух у районі, де живе його сім'я, біжить додому. По дорозі він зустрічає людей, які тікають від того жаху, що стався на місці катастрофи. Джімі кидається до зустрічних, щоб почути хоч би слово - що діється там, де його дружина й дитина. Людину, яка вся ще у владі пережитих страхів і до якої він звертається, грав я. Цей епізод знімали, пригадую, кілька разів аж поки не вдалося нам обом досягти абсолютної переконливості. У виставу пішов той дубль, у якому було досягнуто максимальної психологічної правди. Отже, я теж брав участь у виставі; товаришів жартували, що я, сидячи вдома, зустрічаюся з ними щовечора. Але у мене ніколи не з'являлося думки претендувати на мої реалістичні позиції всупереч режисерським прагненням і вимогам. Бо такий конфлікт не мав місця в цій виставі й не відповідає дійсності.

Словом, цей приклад є підтвердженням того, що при будь-якому аналізі театрального твору кінцевою й обов'язковою умовою повинна бути абсолютна конкретність аналізу. Щодо Лєся Курбаса, то тоді лише буде безпомилково і правдиво визначено - де його ковтала Харібда, а де він пропливав щасливо.

Слід підкреслити, що всі наші, під керівництвом Лєся Курбаса, пошуки навжди йшли вглиб самої природи акторської й режисерської майстерності. Цих пошуків можна було робити багаті висновки і безпосередньо для практики і не в меншій мірі для теорії. Мене особисто, наприклад, ці пошуки наштовкнули на бажання якомога глибше заглянути в психологію творчого процесу актора, закликавши на допомогу науку. І ось, щодо цього, у нас виявилася розбіжність думок з Лєсем Степановичем. Я висловив переконання, що найглибші таємниці творчого процесу актора будуть розкриті засобами науки і секретні творчості перестануть бути секретами і що

тоді наука дасть у руки актора-творця це якісь потужні важелі в його творчому процесі. Лесь Степанович мені на це відповів: - "Там, де наука, там мистецтва нема".

Така думка мене тоді не переконала й я пішов далі своїм шляхом. Ця наша розмова була дуже серйозна, бо саме тоді я перейшов на педагогічну роботу в Муз-Драм. Інститут ім. Лисенка. А незабаром і сам пішов учитися з метою не бути ділетантом, а мати серйозний ґрунт для наукової роботи, яка в 1934 році була не з моєї волі припинена й я перейшов до кіно.

Самій же театральній педагогіці Лесь Курбас, як я вже казав, надавав великого значення й приділяв багато уваги. Результатом чого були неабиякі за своєю майстерністю й числом кадри акторів і режисерів, - його вихованців. Де б Лесь Степанович не опинявся, де б не працював - він одразу заходжувався коло організації театральної школи, студії.

Після Харкова, де наркомові не пощастило роздобути достатніх коштів на "Театр-Студію", який, не побачивши світу, перестав існувати /отже, і його попередник "Киїдрамте"/, бо всі ми роз'їхалися хто куди, - за якийсь час невеличка група акторів знову зібралася навколо Лєся Курбаса в Білій Церкві, ц.т. в тому місті, де в свій час почав свій шлях "Киїдрамте". Зібравшись, ми почали готувати репертуар і поновлювати, що було можливо, дещо зі старого. А невдовзі при місцевій Політосвіті Лесь Степанович організував Драматичну Студію /з двома відділами - українським і єврейським/. Там почав викладацьку роботу й я, як би тепер назвали - асистентом. Лесь Степанович тоді дав мені зошит, у якому були записані складені ним етюди-мімодрами; цей зошит був, власне, для мене планом роботи. /Цей зошит зберігався у мене до війни 41-45 рр./

З Білої Церкви ми переїхали до Києва в театр ім. Шевченка, але незабаром відділилися й організували Мистецьке Об'єднання "Березіль", при якому, крім творчих "майстерень" відразу було відкрито школу - "Вишкіл". Керівництво Вишколом Лесь Степанович доручив мені, піклуючись ним в неменшій мірі, ніж майстернями. За педагогічною допомогою до Лєся Степановича звернулася також Єврейська театральна студія, організована в Києві на добровільних началах і яка вела свою роботу стародавньою єврейською /гебраїською/ мовою. Лесь Степанович доручив ведення дисципліни виховання актора в цій студії мені й дуже уважно стежив за долею його колективу.

Не меншу увагу ніж вихованню акторів Лесь Степанович приділяв вихованню режисерів. І також не тільки шляхом практики, але й викладаючи теорію. Свої лекції-бесіди з режисури він розпочав ще в Одесі влітку 1924 року, куди спеціально з'їхалися березильці-режисери /Я. Бортник, П. Удрицький, Ф. Лопатинський, Б. Тягно і я/. Подібні бесіди й навчання з

режисерами Лесь Курбас вів аж до останніх днів своєї праці в театрі "Березіль" і від'їзду до Москви.

Словом, педагогічна робота в житті Лесь Степановича посідала постійне, непорушне і дуже визначне місце - як внутрішня потреба митця, якому завжди було чим ділитися зі своїми друзями по роботі й учнями, і як громадський обов'язок митця перед народом. Він належав до числа таких людей, яким був, наприклад, і О. Ловженко, який міг зі своїми співбесідниками годинами з захопленням ділитися своїми творчими задумками й думками. Це були люди виключно багаті на талант і виключно щедрі. Віддавати, ділитися скарбами свого внутрішнього світу - було для них так природно, як природне саме дихання для людини. Незважаючи на те, що ці люди були дуже оригінальні за своїми характерами й індивідуальністю кожного з них була настільки своєрідною, що, здавалося, мусила б з великими труднощами уживатися з іншими, - вони обоє були мудро "віротерпимими" по відношенню до людей. З ними надзвичайно легко було працювати. Я особисто завжди в роботі з Лесем Степановичем відчував, так би мовити, вільну руку - і в акторській творчості, і в режисурі й у педагогіці. Як актор, я ніде не конфліктував з ним, режисером, і як режисер, ніде не відчував з його боку жодного тиску. Таким він був і таким я його знав від початку до кінця, від перших днів нашої зустрічі до останніх. Коли я в 1934 році для своєї постановки в "Березилі" почав роботу з молодим тоді драматургом /на пропозицію Лесь Степановича/ Савою Голованівським над його п'єсою "Смерть леді Грей" /що пройшла в постановці під назвою "До Чену"/, то і цього разу, себто через мало не десяток років перерви в нашій спільній роботі, я відчував дружню руку вчителя без жодного натяку на будь-яке обмеження моєї творчості. Яким Лесь Степанович був замолоду, таким залишився й до кінця - обережним, стриманим, творчо запліднюючим, виключно багатим на години натхнення керівником. Під його керівництвом, його виставах я зробив багато ролів найрізноманітніших планів - і Степана в "Невольнику" і Кругстада в "Норі", Василя в "Юшились у дурні" Фабріціо в "Мірандоліні", Яреми в "Гайдамаках" і Макдофа в "Макбеті", Арсея в "Останньому дні Паризької комуни" і Читця в інсценізації "Великий лях", Патленя в "Адвокаті Патлені" й Франсуа в "Свободі", Тося "Брехні" й Міліардера в "Газі" і т.д., і т.д. Я навмисне вибрав і називав п'єси цілком відмінні за своїм жанром, постановки зовсім різні й неподібні за своїм режисерським планом, де по різному могла б позначитись жорстка рука режисера. Але в жодній ролі, ніде, ніколи я не відчував, щоб мене щось стримувало, обмежувало, йшло всупереч моїй індивідуальності. Характерною особливістю репетицій Лесь Степановича було зокрема те, що він небагато приділяв часу всіляким роз'ясненням і розмовам навколо

ролі чи того, або іншого місця в сцені. Моментів, коли б він під час репетиції показував щось акторові, в мене в пам'яті не збереглося. У нього на репетиціях завжди була творча атмосфера. Кожна репетиція несла з собою велике творче задоволення, бо його небагатословні зауваження й пояснення були цікаві й, головне, нагтовхували на роздуми, на творчий неспокій. А творча праця актора, як і кожна, не йде гладенько; багато духовних і фізичних сил доводиться акторові вкладати поки він досягне мети - здійснення творчого задуму, створення повноцінного сценічного образу. Так от, Лесь Степанович умів дуже добре терпляче перечікувати творчі паузи у актора. Але разом з тим він ніколи не знижував своєї вимогливості, а вона у нього була абсолютно безкомпромісна. Коли переді мною постає образ Леся Курбаса як митця, то саме ця абсолютна безкомпромісність виділяється, як основна риса його характерна риса. Бо і людиною він був абсолютно чесною і з собою й з іншими.

Мені з Лесем Степановичем працювалося легко, як співається в піснях. Скільки щасливих творчих хвилин я зазнав у роботі з ним!

Воно й зрозуміло. Адже він сам був чудовим актором і тому підходив до актора завжди з чуйністю й розумінням. Як актора, я знав Леся Курбаса з 1918 року до кінця його акторської діяльності. Починаючи з періоду "Березія" він вже як актор не виступав. Бачив я його /а також і грав разом з ним в одних виставах/ у різноманітному репертуарі: Софокл /Цар Едіп/, Шекспір /Макбет/, Шевченко /~~Гайдамаки~~ Гонта, інсценізація "Гайдамаки"/, Леся Українка /Річард, "У пущі"/, Ібсен /Тельєр, "Нора"/, В. Винниченко /Білий ведмідь, "Чорна пантера і білий ведмідь"/, Ф. Грільцер /~~Леон~~ Леон, "Горе брехунові"/, М. Кропивницький /Дранко, "Пошились у дурні"/ і багато інших. Комедія "Пошились у дурні" була одною з наших, у "Київдрамте", улюблених вистав, бо під час неї нам на сцені було радісно і весело так само, як і глядачеві в залі. Комедійна пара - Куркса-Лопатинський і Дранко-Калин, Курбас /коли Калин захворів, то цю роль виконував Курбас/ вела свої сцени так, що ми, інші учасники вистави, ніколи не пропускали нагоди ще і ще раз з-за лаштунків подивитись їх і усієї душі посміятися. Всі комедії - "Мірандоліна", "Одруження", "Танок прократів", "Ревізор" та інші - у "Київдрамте" проходили з неодмінним успіхом завдяки наявності в колективі сильних акторів усіх амплуа, потрібних для комедії, а головне, таких комедійних акторів, як В. Василько /на роль, забутого на сьогодні прекрасного амплуа коміка-буф/ і Ф. Лопатинського /актора гострого комедійного малюнку/. І ось Лесь Курбас, будучи ам актором суто драматичним, аж ніяк, ні на йоту ~~не знижував~~ не знижував гостроти і комедійності тих комедійних вистав, у яких брав участь "Мірандоліні"/Кавалер/, "Панні Марі"/Срібний/, "Горе брехунові" /Леон/ та інших.

Особливо ж мені закарбувалися в пам'яті його ролі, де я бачив образки надзвичайно правдивого і тонкого психологічного малюнку, на зразок ролі Тельмера в ібсенівській "Норі". Вміння досконалого психологічного аналізу в ньому-акторі було невідривно пов'язане з великою емоційною насиченістю /Макбет, Гонта/.

І цього всього, зрозуміло, він вимагав і від актора, з яким працював, як режисер. Коли ж сам актор не спроможний був досягти потрібного рівня, тоді він пропонував своє ~~розв'язання~~ розв'язання. Звичайно, свого власного темпераменту і глибини відчуття він підставити не міг. Хочу тут же застерегти: коли я високо оцінюю роботи Леся Степановича, то передаю не тільки ті враження, які вони зробили на мене і відіграли певну роль у моєму творчому житті. Минуло досить часу, щоб я міг свої враження і розуміння продумати ^і більш достиглим і більш досвідченим розумом переоцінити. Отже, висловлені мої оцінки й розуміння є для мене достатньо ґрунтовні. А у Леся Степановича, зрозуміло, були, як і у кожного митця, і удачі і невдачі, але ці останні при всяких обставинах ніколи не знижувались до емісіонства, низького смаку й безідейності.

Характерний щодо розуміння Лесем Курбасом майстерності актора добре запам'ятався мені такий випадок. Їшла у нас вистава "Невольник". Рину грала В. Чистякова, Батька - П. Долина, Степана - я. У фіналі, коли Рина впізнає в Сліпому Степана, ми настільки перейнялися трагічністю ситуації, що всі троє, а з нами й інші актори на сцені, щиро, правдиво плакали. Глядач теж був зворушений, в залі чути було схлипування. Зрештою, після багатьох виходів на уклін, ми схвильовані, витираючи сльози, пішли знімати грим. Було надзвичайно приємне самопочуття і від глибокої сценічної схвильованості й від успіху вистави. А як же Лесь Степанович цинив нашу гру? Того вечора він нічого не сказав. Другого дня ми дізналися яка його думка: "Це не мистецтво". Отже, невмолима вимога щирості почуттях у нього йшла поруч з невід'ємною вимогою виразної, рівноцінної внутрішнім переживанням поведінки й форми виразу. Не дарма в процесі виховання актора і в роботі актора над ролюю таке визначне місце посіла у нас "фіксація".

Не менш значима для розуміння і характеристики принципів Леся Курбаса як режисера ^{була} одна його розповідь на лекції в Студії. Говорячи нам про творення образу на сцені, про місце кожного актора в цілій виставі й самблї, про акторську індивідуальність, він навів один випадок з його власної практики. Він ставив виставу і для виконавиці головної ролі різвища актриси він не назвав/ запропонував певне тлумачення образу й його розуміння. Досить довгий час вони вдвох не могли досягти задуму. І одного разу актриса на репетицію принесла таке переконливе, але аж як не подібне на його, тлумачення й психологічні ходи, що він не міг їх

не прийняти. Але це примусило його, як режисера, перетракувати мало не цілу виставу. Актриса знайшла своє рішення такої мистецької цінності, що він поступився своїм. Цієї повчальної розповіді я ніколи не забував і на своїх лекціях передавав її студентам; посилаючись на Леся Курбаса, мастери́гав їх, як майбутніх режисерів, від замаху на творчу індивідуальність актора.

Доповнить портрет, вірніше, розповідь про ще одну суттєву рису творчого обличчя Леся Курбаса наша з ним розмова, яка відбулася навесні 1923 року. Пригадую, в той період у нас лежало серце до митців-експресіоністів: до тих з них, ^{творчість яких} ~~які~~ своєю великою емоційною насиченістю, громадською значимістю й бойовитістю перегукувалася з духом "весняної повіні ерезія". З письменників imponували нам Г. Кайзер, Е. Толлер. Я тоді свій вибір зупинив на двох п'єсах Толлера й радився з Лесем Степановичем - отру з них - "Людина-маса" чи "Еуген Нещасний" - взяти до постановки. Обидві вони мене зацікавили своєю ідейно-тематичною гостротою. "Еуген нещасний" - п'єса антивоєнна за своїм змістом. Еуген це жертва війни і рагічна доля його - гнівний протест проти всього укладу капіталістичного світу з його неминучими війнами, як засобом наживи. "Людина-маса" - п'єса, яка підносить питання підкорення інтересів окремої людини інтересам і прагненням колективу; коли маса піднімається на бій, на революцію, вона монолітна й кожна принесена жертва є жертвою в ім'я великої ідеї. ~~Я~~ Я схилився до другої з названих п'єс. Лесь Степанович не заперечував. Домовились і про перекладача. Ним був Дмитро Загул, який зробив чудовий переклад. Розмовляючи про постановку, ми заговорили про творчі аспекти інших театрів. І ось тут я висловив свою думку. Вона полягала в тому, що мені менш подобались вистави театру Мейерхольда, ^{незважаючи} ~~які~~ на тискучі, як я назвав "вигадки" режисера, які свідчили про виключно гострий розум і талант, аніж вистави Єврейського камерного театру, ~~які~~ на мою думку більш цільні й органічні; менш, ніж, наприклад, вистава Першої студії МХТ "Потоп" з участю М. Чехова. І от, коли я говорив про "вигадки", Лесь Степанович відповів: "Е, Гнате, навігадувати можна багато, але не в цьому справа". Ці слова і дальша наша бесіда для мене були й надалі основним дороговказом - ключ вистави, форма її, все режисерське розв'язання постановки мають органічно впливати з головного - філософського осмислення драматургічного матеріалу. Все, що приходить поза цим - все воно падкове й не органічне, а тому й чуже, хоч би й було блискучим проявом теплоти й хисту митця. До речі - не дарма Лесь Степанович надавав особливого значення зокрема образному відчуттю режисером майбутньої вистави /а актором - ролі/. Він вважав, що образ, як творчий трамплін, як атмосфера, як почуттєва домінанта /дозволює собі сьогодні так висловитись/ відіграє велику роль в творчому процесі митця.

Не претендуючи на змалювання закінченого портрету Леся Курбаса, а лише - як про це сказано на початку моїх заміток - відтворивши через незабуті окремі факти окремі риси до цього портрету, наведу ще один епізод. Він також зберігся в моїй пам'яті й серед інших спогадів особливо дорогий, бо в ньому якнайкраще промовляє наша молодість - всіх нас і Леся Курбаса, як нашого мистецького проводиря; бо в ньому - наші молоді роки, сповнені ентузіазму й віри в свої сили, віри в розквіт, безмежні перспективи українського театру в молодій радянській державі. Разом з тим цей епізод якнайкраще розповідає про розуміння Лесем Курбасом і керованою ним групою акторів і режисерів своєї театральної діяльності не тільки як мистецької, але й громадської.

Ось майже порожня кімната в колишньому готелі /назви не пригадує/ на Хрещатику поруч з теперішнім будинком Театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого. /Пізніше "Березіль" містився в помешканні колишнього театру "Пель-Мель" теж на Хрещатику на розі вул. Лютеранської - тепер Енгельса/. У кімнаті меблів - усього один стіл і кілька стільців. Присутніх - п'ятеро: Лесь Курбас, Я. Бортник, Ф. Лопатинський, я, а хто був шостим - не можу ніяк пригадати. Тут мені пам'ять зраджує. Це була або Чистякова, або Г. Бабі Івна.

Зібралися ми обміркувати справу організації мистецького товариства. До речі, саме мистецького, а не театрального чи драматичного, як це мені доводилося пізніше читати. Адже крім театральних "майстерень" про новоутвореного мистецького товариства /яке дістало назву "Мистецьке об'єднання "Березіль"/ прилучилися і письменники і художники. Наприклад, саме в період існування його за нашими, режисерів "Березіля", режисерськими проектами група випускників Київського Художнього інституту, учнів Меллера /^{пізніше} довголітнього творчого друга Леся Степановича по театру "Березіль"/ виконала сценічне оформлення для цих проектів - як свої диплом-роботи.

Саму думку Леся Степановича про створення такого товариства ми, випадково, зустріли дуже рано. А зараз, коли мова зайшла про назву, він застонував назву - "Березіль", навівши кілька рядків з вірша Б'єрнсона:

"Я вибираю Березіль -
Він ламає все старе,
Пробиває новому місце..."

Закінчення пообіцяв принести наступним разом. Переклад зробив він сам. Цей вірш став нашим *motto* і на дальшому шляху нашого колективу.

Відразу ж на цьому засіданні заходилися ми коло організаційних питань об'єднання. Головою обрали, зрозуміло, Л. Курбаса, заступником - Лопатинського, секретарем, або як тоді називали, писарем - мене. Я вів протокол цього засідання і подальших, а також усі справи об'єднання по

внутрішньому врядуванню до уходу з "Березіля". /Папку зо всіма протоколами, яка залишилась у мене, я передав П.Руліну для музею./

На тому ж засіданні ми розробили досить складну систему членства об'єднання і вирішили видавати газету під назвою - "Барикади театру". За кілька днів дістали дозвіл. Вийшло цієї газети кілька номерів. Цей часопис дав нам змогу широко оповістити про організацію нового мистецького об'єднання і викласти свою "декларацію".

Коли всі питання були розв'язані й розмова вже точилася навколо перспектив задуманої справи, Лесь Степанович, проходжувчись по кімнаті, звернувся до нас усіх: "А знаєте, що цей день, можливо, увійде в історію". Настала пауза, під час якої я, а по дальших репліках я зрозумів, що і всі присутні, відчули й до кінця ~~визнали~~ усвідомили всю відповідальність нашого спільного і кожного зокрема кроку в своєму творчому житті. І справді, "Березіль" увійшов в історію вітчизняного театру, як один з визначних фактів свого часу. А от щодо точного визначення числа й місяця того дня, про який я розповів, то це справа безнадійна, бо папка з протоколами загинула.

"Мистецьке об'єднання "Березіль" з часом перестало існувати, але його, так би мовити, традиції перейшли до театру "Березіль". Лесь Степанович цих традицій дуже вірно дотримувався всі подальші роки. Так, коли в 1927 році заходилися коло організації в Харкові театру малих форм - "Веселий Пролетар", то Лесь Степанович відпустив з числа акторів "Березіля" кілька чоловік і на чолі нового театру став один з режисерів "Березіля" - Я.Бортник. У 1930-му році сталася визначна культурна подія - в Харкові було організовано державний перший театр Музичної комедії /оперети/ українською мовою. В налагодженні роботи цього молодого театру взяла участь громадськість міста, зокрема письменники і композитори. Лесь Степанович в допомогу художньому складу виділив групу акторів "Березіля", з яких частину на певний час, а частину на постійну роботу. Бригадою, коли я, будучи Художнім Керівником Харківського театру Юного глядача, звернувся до Леся Степановича з проською допомогти театрові режисерськими силами для чергових постановок, то він відпустив для цієї роботи тов. Верхацького, а пізніше - тов.Скляренка. Отже, вболівання не лише за той театр, де він працював, яким він керував, а й за долю усієї театральної справи на Україні, було природним для Леся Степановича, бо він у цьому вбачав свій обов'язок радянського громадянина.

Доземний мій уклін і вся моя найглибша повага йому - Лесю Курбасові, як людині високої моральної чистоти і чесності, як гідному синові свого народу, як видатному, абсолютно широму і відданому діячеві радянської

культури, як авторові одної із славних сторінок історії українського театру, як вихователю цілого покоління театральних діячів і як моему найдорожчому вчителю -

Гнат Ігнатович-Балінський

засл. арт. УРСР.

м. Ужгород.

9. XI. 65р.

Гнат Ігнатович-Балінський