



«М

О

Л

О

Д

И

,



ТЕАТР»



## ПЕРШІ ВІЛЬНІ ЗБОРИ УКРАЇНСЬКИХ ДІЯЧІВ КИЄВА

Питання організації українських акторів давно пекуче і зріле. Про це свідчать ті гарячі суперечки, які піднімано довкола сього питання в часи довоєнні, в часи умовної “конституції” російської. Про це, врешті, свідчить і те, що як тільки розкувалися зв’язані руки українського народу, то одним із перших зібрань свободних були збори українських театральних діячів Києва в справі організації українських акторів.

На 12 березня сього року запросив ініціативний комітет всіх українських театральних діячів до Троїцького народного дому. О призначеній годині велика кімната, де відбувалися збори, виповнилась по береги. Були тут і артисти трупи Садовського, і артисти труп провінціальних, котрі зараз служать на військовій службі, свободні діячі української сцени, театральна молодь шкіл драматичних і дехто з громадян та студентства.

Збори відкрив від імені ініціативного комітету відомий драматург С. Черкасенко і привітав перші вільні збори українських театральних діячів теплою промовою. На його пропозицію збори вшанували вставанням пам’ять борців, загиблих за свободу. Кількома словами охарактеризувавши мету зборів, т. Черкасенко об’явив зібрання відкритим.

По виборі президії приступлено до порядку денного.

Поза чергою попросив голосу відомий поет і артист М. Вороний і палкими словами в дуже гарній промові запропонував, щоб збори перш за все висловилися за автономію України в межах федеративної російської республіки. Однодушно, серед оплесків пропозицію зборами прийнято.

Артист О. Корольчук говорив про потребу і мету всеукраїнського театального з’їзду. В своїй промові бесідник кликав українських акторів до організації, до оборони інтересів нації і наших професійних потреб.

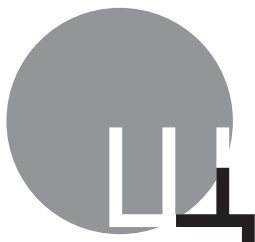
Широку дискусію викликав реферат артистки Є. Хуторної “Про місце і час майбутнього з’їзду”. Щодо часу з’їзду, вирішено відкинути пропозицію т. Хуторної (28—29 серпня сього року) і пропозицію т. М. Садовського (останній тиждень Великого посту), а день з’їзду призначити по порозумінню з артистами всіх українських труп. Те ж саме рішено щодо місця з’їзду.

З конкретними пропозиціями на тему “Технічні і моральні засоби для проведення ідеї з’їзду в діло” виступив артист Л. Курбас. Головніше в його рефераті се: вибір організаційного комітету з 9 членів, з правом кооптації, якому збори доручають зав’язати зносини з провінціальними трупами, підготувати статут майбутнього Театального товариства, пропагувати ідею з’їзду відозвами, закликами, видавництвом щотижневого бюлетеня, використанням в тім напрямі нашої щоденної преси і т. д. Для здобуття коштів на видавництво референт пропонує поставити спектакль.

РЕ

ЖИЦЕР

СЬКІЙ

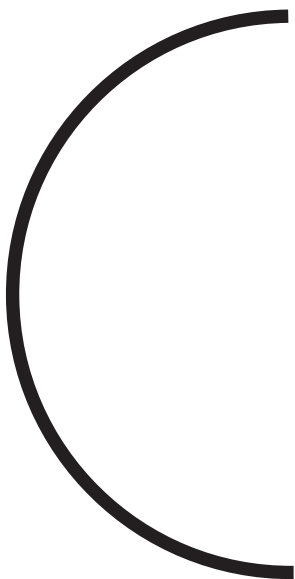


Щ

О

Д

Е



Н

Н

И

К

Київ, 18 травня 1920 р.

Тут: власні несміливі і сміливі думки, чужі підтвердження раніше вирішених тез, етапи в шуканні режисерського методу, підходу, інтелектуальні помічні ризиків задля того, щоб вповні опанувати матеріал, пізнати його і виявити те прочуття невимірного, яке так мучить.

Для орієнтації скорочення:

*птв* — підтвердження раніше вирішених тез;

*нт* — нотування свіжих думок;

*мт* — метод (практика);

*мл* — можливості, ще не виявлені;

*пр* — проблеми, матеріал для думання;

*усв* — усвідомлення;

*ε* — quasi-а формули;

*пд* — педагогічне і хроніка театру.

(За поляків)

*пр* — характерне: актор (театр) повен стремління все перевести у владу біжучого, сучасного моменту. Висновки для пізнання суті.

*птв* — jedes Kunstwerk...<sup>1</sup>

*птв* — (До історії Молодого театру). Was hat sie besseres tun, heute, wo der Spielplan von den Werken vieler Jahrhunderte von Werken, die unter verschiedenartigsten Voraussetzungen entstanden sind, beherrscht wird, nur wo die neu entstehenden drama. Werke selbst keine eigenen, gemeinsamen szenischen Voraussetzungen haben.

Wird nus wiedere einmal eine starke, einbeitliche zeitgenosische Produktion zuteil, dann, alles erst dann werden wir o...eine selbständige Art i т. д. А. Roller<sup>2</sup>.

Із старого зошитка (1920 р.)

Усв — В мене характерний нахил до театрального мистецтва:

- 1) розділ між суб'єктом і об'єктом;
- 2) загальноритмічні признаки;

---

<sup>1</sup>Кожен твір мистецтва... (Нім.).

<sup>2</sup>Чи можна створити нині щось прекрасне, тепер, коли панівними в репертуарі лишаються твори минулих століть, твори, що виникли під впливом різних чинників, тоді як лише новітні твори, ті, що постають нині, є по-справжньому драматичними? Драматичні твори як такі не наділені власними сценічними даними.

Лише з появою сучасних потужних творінь ми матимемо самостійне мистецтво. А. Роллер. (Переклад з німецької Юлії Горідько).

## **ВИСТУП НА ЗБОРАХ ТЕАТРУ ПРО ПОСТАНОВКУ ШЕКСПІРОВОГО “МАКБЕТА”**

Зараз не до театрів, не до нас. Ми, група відданих справі революційного театру акторів, що ще не розбіглись, як інші, по домівках, повинні власними силами, шляхом великої самопожертви і упертої волі зберегти ті революційні здобутки в українському театрі, яких ми досягли. Не розгубити серед голоду і холоду тих дорогоцінних зерен нової пролетарської культури, які нам удалося виростити в боротьбі з реакціонерами у мистецтві. Коштів у нас нема, у нас є лише воля до боротьби за новий революційний театр, за наші передові переконання у мистецтві.

Я вбачаю зараз єдиний реальний вихід: хтось з-поміж нас мусить взяти на себе важку, невдячну чорнову режисерську роботу по виготованню компромісного репертуару, який би нас годував, давав можливість нашому колективу прожити, не розбігтись до кращих прийдешніх часів. Це має бути репертуар, який не потребуватиме коштів на декорації, костюми, перуки. Ці п'єси доведеться готувати з п'яти-шести репетицій і щотижня давати прем'єру. Серед нас, крім мене, нема досвідчених режисерів. Я пропоную просити товариша Василька, який недавно вдало дебютував, взяти на себе цю невдячну роботу.

А я у вільний від акторської праці час засяду за виготовання режисерського постановочного плану нашої програмової роботи — “Макбета” Шекспіра.

Постановка шекспірівської трагедії в умовах розрухи буде революційним актом, демонстрацією нашої творчої потенції, наших мистецьких прагнень. Не забувайте, що це буде перша в історії українського театру постановка шекспірівської п'єси. Задля такої мети можна і поголодувати, і напружити всі свої сили!

*Липень 1920 р.*

## **НАСТАНОВА ДО ТРАГЕДІЇ “МАКБЕТ”**

Прошу до понеділка виписати всі ролі, попрацювати над зрозумінням тексту, привчитися абсолютно гладко і чисто читати вірші, по змозі за-своїти текст. П'єса йде з 4—5 репетицій, постановка трішки замислувата, і виключно від того, наскільки буде активним відношення тт. артистів до праці, залежить, чи піде вона за 2 тижні чи, може, за місяць. Коли ж за місяць, то останній тиждень прийдеться репетирувати в голоді. Помічники будуть оголошені пізніше.

Прем'єра призначена на 14 серпня 1920 року. Хто розуміє весь жах такої гри слів: “Шекспір, перший раз — “Макбет” — з 5 репетицій”, той не пожаліє поту і одної-двох безсонних ночей для добра великої нашої

українською оперетою, коли прийняти на увагу творення нової культури взагалі.

Найбільші труднощі, безумовно, викличе визначення основної теми нової оперети. І сентиментальний еротизм класичної оперети, і розгнужданість еротики нової в першу чергу повинні бути замінені чимось іншим. Присущий-бо духові оперетки легковажний, фривольний аспект з соціальною проблемою може зіткнутись тільки частково.

Коли говорити про оперету, то мова може мовитись лише про театральну форму саме оперети, а не співаної мелодрами, про яку дехто висловлюється.

В українській дійсності перші кроки зроблено в драмтеатрах (“Пошились у дурні”, “Вій”). Очевидно, що ці спроби так чи інакше відбивають специфічність драмтеатрів, але справа розв’язання оперети ними все-таки поставлена і в якійсь первісній, найлегшій формі вирішена. Переробку сюжету, осучаснення куплетів і реплік, як певну можливість, здійснено. Однак це лінія найменшого опору і всієї ширини справи не захвачує.

Беручи на увагу повну безтрадиційність української оперети, брак акторів і режисерів опереткового типу, думаю, що це складне завдання вирішити “з плеча” у спосіб безпосередньої організації трупи оперети — річ ризикована.

Нова українська оперета повинна вирости з того типу театру, що зараз найбільш потрібний — це театр сатири. Він міг би бути цією підготовчою лабораторією, збірним місцем для всіх сил, співзвучних радянській українській опереті, і вказав би, як вислід своєї праці, ті конкретні шляхи, якими треба йти. А то може бути небезпека, що всі дискусії (врешті, дуже потрібні й бажані) закінчатся так, як закінчилися в Москві — нічим.

10.02.1926 р.

## ДОПОВІДЬ ПРО ПОЇЗDKУ В ХАРКІВ

Я сьогодні хочу доповісти про справу нашого переїзду в Харків у зв’язку з моєю поїздкою, викликаною запрошенням Христового. Справа настільки посунулась, що є деякі моменти, про які слід вас сповістити. Щодо сенсаційного боку — я на ньому не буду довго спинятися, тому що він доволі діловий і однозначний. Що торкається анекдотичних вражень від моєї поїздки, то вони також не такі великі, а крім того, не хочу, щоб наша розмова була схожа по характеру на ті доповіді, які я вам робив з попередніх поїздок. Оскільки справа наближається до своєї розв’язки і оскільки вона у вашому уявленні так чи інакше формується, такі чи інші звістки до вас доходять, остільки треба про справу трошки серйозніше поговорити. Треба спростувати ці чутки, які тут серед нас поширилися внаслідок однієї тактичної помилки Христового, яку він зробив, перебуваючи в Одесі. Всі ці чутки, що буде якась реорганізація “Березоля”, що когось викидатимуть, що замість них братимуть ще когось, що ми робимо які-небудь здачі позицій, всі ці балачки не засновані ні на якій фактичній підставі, правді. Вони пов’язані з певними інсинуаціями Христового в

гримить, він відомий, і то тільки завдяки “Березолу”. Ідеї до плану, як їх (“Зайців”) зробити, до поправок, до співробітництва не тільки більш близького нашого т. Шмайна, а всього режисабу,— на цьому він виріс. І от ця гадюка, вигодувана нашими грудьми, піднесла нам величезну свиню. Завляю вам, що ніколи в житті не подам йому руки. Нечесно він вчинив. Це кваліфікація вчинків Василька.

20.02.1926 р.

### **З ЛИСТА ДО ХОМИ ВОДЯНОГО**

[...] Щодо мене — то борюся із примарою старості, що хоч і не дає ще себе почувати фізично (39 років — це ще не вік), але як певна духовна втома, бажання спочити на якійсь “мудрості життєвій” після купи доволі болючих розчарувань — дошкуляє іноді [...]

Про наших товаришів не питаю. Галицьке інтелігентське середовище із своїм культом “плебанії” і “пана меценаса” робить з людей передчасно філістерів не гірше, чим обивательське середовище України чи Німеччини. Та й небагаті ми були на товаришів із задатками на “живу” людину чи “творчу” людину [...]

Словом — “роблю культуру” на дуже плодovitому ґрунті. Робота мене захоплює всього, відпочивати не дуже-то й часу мається. Обставини крайньо сприятливі. Зараз я на чолі державного театру “Березіль” у Києві, а з осені переводять мене в столицю, Харків, де наш театр стане центральним національним театром. Маю відношення й до кінопродукції. Багато творчої праці, ще більше театральної педагогіки і пребагато організаційних дріб’язків. Взагалі ж не святі горшки ліплять. Наслідки наче є. А це саме важливе [...]

Тужу за Галичиною. За галицьким пейзажем (вже десять років, як я не бачив Галичини), за мережаними свитками, запахом кожухів у церкві на Великдень. За смерековим лісом. (Тут тільки сосни та листва.) А пам’ятаєш вакації в Карпатах? Криворівню, Бринзю, Говерлу, Ясень, Черемош? І наші медобори. Безперечно, це глупо і сентиментально. [...] Але це я тільки розумію, а відчуваю все-таки отак — глупо і сентиментально. Хіба ми тому винні і хіба до тебе, Хомо, пишучи не можна забути про своє “соціальне” “я”?

26.02.1926 р.

### **ПРО ЗМІНУ ПРИНЦИПІВ РОБОТИ РЕЖИСЕРА**

Нині, в умовах зростання радянської драматургії, режисер мусить змінити принципи роботи. На чільне місце мають стати драматург і актор, як носій авторських ідеалів. Режисер-диктатор повинен поступитися місцем режисерові-інтерпретатору і педагогові акторів.

Весна 1926 р.

## ДО ПЕРЕВЕДЕННЯ “БЕРЕЗОЛЯ” В ХАРКІВ

З майбутнього сезону київський театр “Березіль”, перейменований у Центральний Український Драматичний театр Республіки, переводиться в Харків.

Переводячи “Березіль” до Харкова, Політосвіта планує створити театр, який був би показовим і міг впливати на працю всіх театрів у питаннях української театральної культури, що відповідала б на всі запити радянської громадськості.

Художня лінія майбутнього театру стане, з одного боку, логічним продовженням праці театру “Березіль”, а з другого — до художньої лінії вносяться істотні корективи, оскільки театр повинен стати лабораторією театральної культури України.

Директором театру запрошений Мар’яненко; завідувачем художньою частиною буде Лесь Курбас. До складу постійної режисури запрошені: В. Інкіжинов та режисери “Березоля” Борис Тягно, Януарій Бортник і Павло Кудрицький.

Велика кількість імен у режисерській колегії пояснюється тим, що праця центрального театру тісно пов’язана з підготовленням до відкриття в Харкові українським театром революційної сатири.

В обох театрах художнє керівництво буде єдиним. Завідувати художнім оформленням запрошені Вадим Меллер і В. Шкляїв, які працювали в “Березолі”.

Крім того, для окремих постанов будуть запрошені найкращі митці Харкова і Москви. До складу трупни увійдуть найкращі сили “Березоля” і деякі актори українських театрів.

*Квітень—травень 1926 р.*

## З ЛИСТА ДО Ю. ОЗЕРСЬКОГО

На творче животіння я більш не маю права йти. Наслідки надто нікчемні. І краще пережити і зберегти сили. А то за рік—два стану інвалідом, ви викинете мене, а візьмете далі культивувати бездар і шарлатанів [...]

Подумайте вже тепер про сезон драматичний і про “Театр Сатири” без мене. Потім може бути пізнувато [...]

Чому завжди до “Березоля” таке зовнішнє чиновницьке відношення? Бо хоч, може, хто й думає, що ми здалися тільки для одміни місця франківців для харківської публіки, то воно далеко не так. І як би ми не жонглювали словечками “центральный національний театр”, і “направленський”, і як би ми суб’єктивно не міняли свого “сердечного” відношення,—умови принаймні треба виконати.

Є межі, де податливість робиться злочинством,— іменно з громадських міркувань. Обставити “Березіль” у Харкові так, щоб він мусив провалитися або вийти сіро — я не маю права допустити. І не з міркувань “кар’єри”. Це, що від “Молодого театру” я мовчки дозволяю обкрадати свій моральний капітал на благо “росту шарлатанів”, не єдиний доказ, що я далекий від цієї хвороби.

*26.06.1926 р.*



## ПРОВОДИ ТЕАТРУ “БЕРЕЗІЛЬ” ДО ХАРКОВА

“Березолеві” важко поривати з Києвом, з яким він органічно зрісся. Але нас утішає те, що ми з Києвом прощаємось не назавжди. Ми скоро повернемося. До того ж Київ є й тепер культурна столиця України, і ми певні, що нам ще доведеться колись працювати в Києві, столиці соборної Української Соціалістичної Радянської Республіки. Отож не кажу “прощайте”, а “до скорого побачення!”

*Червень 1926 р.*

## ПРО СЮЖЕТ І ЛЮДСЬКІ ОБРАЗИ

Ми дивимося знизу вгору — на Ельбрус. Видовище надзвичайно чарівне! Але ж бачимо ми тільки Ельбрус — нехай і найвищу, але одну точку Кавказу. От би глянути на Кавказ згори — з Ельбрусу чи нехай би з якоїсь нижчої гори... Щоб побачити “кавказькі м’язи землі”. Побачити гори й долини — тільки тоді уява буде повна.

Отак і в драматургії: сюжет тоді тільки живий, коли бачиш людські образи в ньому отак з усіх боків — гори й долини, урвища і скелі, яскраве сонце і чорна тінь, гора й низ, едем і пекло, краса і потворність, чесноти і підлість, а за різкими перепадами — контрастами — м’які, найм’якші напівтони.

*Червень—липень 1926 р.*

## ПОСТАНОВКА “ЗОЛОТЕ ЧЕРЕВО”

*(Лист до редакції)*

Вистава “Золоте черево” викликала багато непорозумінь у критики, а, слідкуючи за реакціями глядача на виставі, можна сказати, що й рядовому глядачеві не все ясно. Це цілком зрозуміло для режисера, бо він, пускаючи виставу прем’єрою, і не сподівався, може, на щось більше.

Річ у тім, що театр мусив показати виставу тільки наполовину зробленою. Неможливість надалі затягати відкриття сезону або відкривати його старою п’єсою, випадковий збіг обставин — з призовом до армії, ділення акторів з кіно, примусили пожертвувати першим враженням відповідального ставлення. Через це все й сталося, що не тільки багато сцен показано в заледве загально наміченому вигляді, але навіть по цілих магiстралях вистави були дані тільки натяки на задум звучання п’єси. Звідси ціла низка непорозумінь, хоч іноді коріння їх могли бути в другому.

Коли критик пише про наївну лівизну спектаклю, то це тільки знак, що він безконечно далекий від розуміння можливих шляхів сучасного театру і що він не проявив мінімуму творчої активності (без неї критика — не критика), щоб наблизитись до того, що було змаганням режисера. Провінціальна засліпленість (не допускаючи чогось другого) в стандартах із центру — велика перешкода, щоб явище театральне прийняти свіжо.

Крім всього вищеподаного, вистава задумана трохи в стороні від відомих популярних планів,— і звичайно, що незавершеність вистави збила других і примусила шукати знайомих аналогій, з погляду яких вистава дійсно шкутильгає в своєму принципі.

До декого з глядачів навіть не дійшла фабула у всій точності (непорозуміння з плакатами і т. ін.). Звичайно, виною тут перш за все стадія розробки, в якій вистава показана. Вийшло так, що дійшов анекдот і психологія, а не дійшла сама тема.

До того, що писалося про задум вистави, не вважаю відповідним зараз щось додавати. П'єса в свій час буде закінченою і піде у вигляді, в якому режисура до кінця зможе за неї відповісти і при якому вона оправдає свій вибір, а всякі можливі непорозуміння або докажуть поразку театру, або просто будуть нормальним явищем, що буває завжди, коли йдуть не-протоптаними стежками, наперед розжованими критикою “Правды” та “Советского искусства”.

*Жовтень 1926 р.*

## **ПРО ТЕАТР ЯК ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ПОЛЕ**

Театр виповнюється курбасівщиною. У праці потрібен новий дмух, новий протяг. Інша воля, ініціатива, навіть техніка повинні впасти на мій театр. Якщо ви (В. Інкіжинов. — *Ред.*) підете до мене, то можете нікого не наслідувати. Тим, що, як кажете, кинули мейєрхольдівщину із-за бажання бути самим собою, ви для мене ідеальна людина. Я буду радий, коли мій театр стане експериментальним полем.

*Осінь 1926 р.*

## **ПРО Н. УЖВІЙ У РОЛІ СЕДІ**

Боязко, кажете, працює? Та це ж добре! Добре, що не поспішаючи формує роль. Артистка щойно прийшла до нас із зовсім іншого театру. Нехай приглядається, вивчає. Хай пізнає нас! Працюйте без зайвих хвилювань. Відсунемо на якийсь час прем'єру.

*Осінь 1926 р.*

## **СТЕПАН БОНДАРЧУК. МІМОГРАМОТА**

Справа виховання актора в наш час ще настільки не є об'єктивною, строго науковою, оскільки для диференційованого в напрямки і школи театру потрібні найрізномірніші і навіть крайньо протилежні методи. Тому, з одного боку, сперечатися академічно з автором цієї чи другої праці з обсягу театральної педагогіки — річ не важка і мало доцільна. З другого ж боку, поява всякої, тим більше оригінальної праці про різні галузі акторського ремесла — річ, яку треба рішуче вітати.

Рецензована книжка Бондарчука, коли не враховувати слабенької книжки Юрія Мови “Підручник акторові” та зовсім непрактичної книж-

## ТРАГЕДІЯ ЛЕСЯ КУРБАСА

На схилі свого життя, в 1965—1966 роках Павло Тичина зробив спробу написати статтю-спогад про Леся Курбаса, з яким познайомився взимку 1915 року за лаштунками Театру Миколи Садовського: “Я знав Леся Курбаса, не раз зустрічався з ним, розмовляв про різні, що нас обох цікавили, мистецькі та життєві речі. Були у мене деякі записи спільних наших розмов, але все те безслідно згинуло з навалою німецьких фашистів”. Стаття Тичини “Чорнобрович”, на превеликий жаль, лишилася незакінченою і має характер окремих уривків, що їх, наскільки мені відомо, вже після смерті поета систематизував Станіслав Тельнюк, уклавши в логічній і часовій послідовності. Здається, досі лишилося непоміченим, що, власне, цей начерк статті починається і закінчується віршованими рядками Тичини, присвяченими пам’яті Леся Курбаса<sup>1</sup>. Ці рядки мають упорядковану систему римування, рими точні, малюнок строф при ближчому ознайомленні виявляється чітким та виразним. Отже, наводжу цей тичининський вірш повністю; припускаю, що його назва могла збігатися з наведеною вище назвою статті-спогаду.

Із давнього життя десятиліть —  
ось і тепер, в ці дні  
(душа ж не мовчить)  
так ясно чується в мені  
Курбаса любий, доброзичливий голос —  
повний, як колос:  
долунює хода,  
завжди бадьора, владно-молода.

Із давнини часу,  
що вже назад не вертає,  
переді мною Леся Степановича  
дорогий образ  
високо-чітко виступає,  
образ одного із творців  
нового українського театру,  
образ душевної людини.  
І весь час немовби дивляться на мене очі,  
очі, в яких про оновлення драми  
думок таїлися незміряні глибини...

Із давнини десятиліть  
ось і сьогодні чується мені  
чистий його любий голос,  
повний, як колос,  
упевнена хода —  
владно-молода.

Із давнини часу,  
що вже назад не вертає,  
ясно переді мною  
дорогий його образ  
виступає,

<sup>1</sup>Тичина П. Чорнобрович.— Прапор. — 1970.— №1.— С. 77, 81.

## “МУЗИЧНЕ” В ТЕАТРІ ЛЕСЯ КУРБАСА

Театр, як і музика, вийшов з ритуалу, обряду, гри. На межі ХХ століття ці колись неподільні мистецтва знову почали шукати своє первинне єство. Через відродження містерії, літургії чи інших форм давнього дійства музика та театр знову поверталися до своїх витоків.

“Мистецтво — площа, на якій звершується наше загальне об’єднання”. Ці слова написані Лесем Курбасом у той час, коли думка про перетворення світу силою мистецтва захопила багатьох. Про злиття в єдиному пориванні до космічних сфер мріяв Скрябін. У необхідності єднання сцени та глядача був переконаний Мейерхольд. Виявом соборності став театр і для Леся Курбаса.

На початку 20-х років разом з Нарбутом, Тичиною, Семенком, Козицьким він організовує товариство, яке стало працювати над створенням справжньої театральної комуни — “акторського монастиря”. Курбас захоплюється утопічними ідеями Платона, Кампанелли, Руссо, Сковороди, а з часом у нього визріває філософія Театру-Храму, де глядач встановлюватиме гармонію між собою та Космосом, де він зможе відчутти себе часткою безмежного Всесвіту. Магічно-містеріальну сутність театру Курбас знаходить у театрі античної трагедії, японському театрі Кабукі, народних видовищах: його увагу привертають ті прадавні форми, коли мистецтво становило єдине ціле.

“Музика, як ритм, мелодія і звук, малярство, як гармонія ліній і фарб, скульптура, як почуття планованості, танок, як голос вічно рухливої душі, поезія, як музика почувань — що з цього сміє одкинути актор?.. Мистецтво — єдине і нерозривно-органічне”<sup>1</sup>.

Український режисер прагнув створити театр, де б у стрункому ансамблі “зазвучали” усі “інструменти” театральної “партитури”— слово, пластика, музика, світло, декорації, грим. Він мислив “як скульптор, творячи найцікавіші мізансцени, відтинаючи все зайве, даючи виразні об’єми, просторові вирішення; як художник — накреслюючи якусь деталь одним мазком; як композитор — організуючи голосоведення виконавиць в гармонійні акорди і контрапункти; як хореограф — примушуючи актрис передавати окремими рухами... найрізноманітніші стани”<sup>2</sup>.

Очевидно, Курбас глибоко усвідомлював найсуттєвішу рису найдавніших видів мистецтва — особливе відчуття ритму<sup>3</sup>. Ритм як “принцип, що пронизав усю світобудову... який вніс порядок у передвічний хаос...”<sup>4</sup>,— розуміє людина давня. До такого ж розуміння повертається й людина сучасна. Ритм для Курбаса — це шлях досягнення цілісності, принцип гармонії у побудові художнього часу<sup>5</sup>: “Все на світі має ритм. І стіл має ритм, і моя мова, і вітер”; “краса там, де є яскравий ритм”<sup>6</sup>. Нарешті, ритм — це основа, котра творить на сцені його театру “триєдність” слова, музики та руху.

<sup>1</sup>Курбас Л. Березіль.— К: Дніпро, 1988.— С. 224.

<sup>2</sup>Чистякова В. М. З листів до В. В. Гаккебуша.— кн.: Молодий театр.— К: Мистецтво, 1991.— С. 242.

<sup>3</sup>Великий вплив на його погляди мало вчення К. Бюхера, книгу якого “Робота й ритм” режисер добре знав.

<sup>4</sup>Бюхер К. Работа и ритм.— М.: Новая Москва, 1923.— С. 297.

<sup>5</sup>Тонке відчуття Курбасом стихії ритму виявило себе хоча б у його ритмізованій переробці “Джиммі Гіггінз” Е. Сінклера.

<sup>6</sup>Курбас Л. Березіль.— К: Дніпро, 1988.— С. 37, 56.

# ПРИМІТКИ

## “МОЛОДИЙ ТЕАТР”

“Молодий театр” був заснований Лесем Курбасом у 1917 р. Цим же роком датуються перші Курбасові статті та виступи. Ідея заснування “Молодого театру” виникла у Курбаса раніше: ще в листі 1914 р. до актриси К. Л. Лучицької (1889–1971) він писав: “Театр буде зватись “Молодий український театр”; у планах можливого репертуару в цьому ж листі серед інших п'єс були названі “Йоля” Є. Жулавського, “Чорна Пантера і Білий Медвідь” В. Винниченка, “Кандіда” Б. Шоу.

### Перші вільні збори українських діячів Києва

Подається за: Театральні вісті.— 1917.— № 1.

Очевидно, в заголовку наявний механічний пропуск: судячи з тексту статті, мало б бути: “*українських театральних діячів Києва*”.

*Троїцький народний дім* у Києві (вул. Велика Васильківська, 53/3) — починаючи з 1902 р. відомий театральний і культурний осередок.

*Садовський Микола Карпович* (справж.— Тобілевич, 1856–1933) — український актор, режисер, театральний діяч, письменник.

*Черкасенко Спиридон Феодосійович* (1876–1940) — український поет і драматург.

*Вороний Микола Кіндратович* (1871–1938) — український поет, перекладач, критик, режисер, актор, театрознавець і історик театру.

*Корольчук Олександр Іванович* (1883–1925) — український актор і режисер.

*Хуторна Єлизавета Олексіївна* (справж.— Островерхова, 1886–1980) — українська актриса.

*Бондарчук Степан Корнійович* (1886–1970) — український актор і режисер, один із засновників “Молодого театру”. В 1922–25 рр. працював у “Березолі”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Березняк Ілля Григорович* (справж.— Пивоваров, 1877–?) — український актор.

*Овдієнко Іван* — український актор і театральний діяч.

*Ковалевський Іван Іванович* — український актор і театральний діяч кінця XIX—20-х рр. XX ст.

*Миленко М.* — український актор і театральний діяч.

*Мишта Олександр* — український актор. Зокрема, грав роль Лейби в Курбасовій постановці “Тайдамаків” 1920 р.

### На теми дня

Подається за: Театральні вісті.— 1917.— № 2.

*Лук'янівський народний дім* — працював у Києві на вулиці Дігтярівській, 5. Після повалення самодержавства приміщення було передане робітничому клубові. Митці Києва зробили внесок у його фонд, показавши 3 квітня 1917 р. “Батькову казку” І. Карпенка-Карого. Вистава була здійснена силами молодіжного театру, організованого 1917 р. при Лук'янівському народному домі.

*Мар'яненко Іван Олександрович* (справж.— Петлішенко, 1878–1962) — український актор, режисер і педагог. У 1923–34 рр. працював у театрі “Березіль”. Був організатором молодіжного театру при Лук'янівському народному домі.

“*Історичний Земляника*” — тут: персонаж з “Ревізора” М. В. Гоголя.

*Островський Олександр Миколайович* (1823–1886) — російський драматург.

*Карпенко-Карий Іван Карпович* (справж.— Тобілевич, 1845–1907) — український драматург, актор, режисер, театральний діяч.