

## ВЧИТЕЛІ

Зінаїда Пігулович — актриса театру та кіно, педагог, організатор театральної справи — перша українська жінка — професійний режисер, яка здобула в 1920-і відповідну фахову спеціалізацію в Мистецькому об'єднанні «Березиль» (МОБ).

У переважній більшості учнів Леся Курбаса, які самовіддано працювали на українській культурній ниві, березильський гарт неодмінно дався взнаки, оприявнюючи мистецьке походження, навіть, коли «нива» була не березильською. Це стосується і З. Пігулович. Замолоду засвоєні художні символи віри в поєднанні зі своєрідним хистом і темпераментом накреслили звивисту й ба, навіть, примхливу лінію її долі, визначили спрямування мистецького розвитку.

З. Пігулович була людиною пристрасною та небаїдужою, особливо у мистецьких справах. Коли її щось непокоїло, рішуче бралася за «викорінення» вад, не переймаючись тим, як це виглядає збоку, яке враження справляє на оточення. Характерний приклад знаходимо у спогадах І. Стешенко: «...ми з Зіною Пігулович, майбутньою дружиною Фауста Лопатинського, ходили до Курбаса на Лютеранську, де він жив, вмовляли його викладати в школі імені Лисенка. Курбас прийняв нас привітно, знітився від нашої пропозиції, але погодився і незабаром став деканом факультету в новоствореному інституті імені Лисенка» [1, с. 391–392].

З. Пігулович на той момент — сімнадцятирічне дівчисько, яку марно було зупиняти. Переконання у власній правоті робило її впертою, радше — наснажувало. Вона не надто зважала на перепони, а звичці не пасувати перед викликами життя не зраджувала за жодних обставин. Об'єкти зацікавлень змінювалися, характер і вдача — ніколи, у чому переконуює насамперед біографія.

Закінчивши у 1918 році одну з київських гімназій, З. Пігулович рік навчається на медичному факультеті Університету св. Володимира, потім полишає його, щоби поступити на акторський факультет Вищого музично-драматичного інституту імені М. Лисенка, який у 1924 році закінчує, паралельно працюючи в МОБі. Там набуває режисерських знань та навичок праці, не припиняючи акторської діяльності. В Об'єднанні її доручають опікуватися самодіяльним театральним рухом, тож вона організовує й інструкує гурти, пише для них п'єси («Операційний план» та «Істину» видає Книгоспілка). Водночас З. Пігулович із ентузіазмом розбудовує драматичний театр для дітей, а згодом — й ляльковий театр. Невдовзі стається її кінодебют. На початку 1930-х три роки навчання у Москві на режисерських курсах при ГПРСі закінчуються поверненням в Україну, де вона майже одразу пристає до одного з пересувних колективів і утворює при ньому ляльковий театр. Справа так захопила енергійну жінку, що відволікатися на акторство не випадало. «В театре я не играла, так как работа в театре кукол отнимала все время. Я как скульптор делала сама все куклы для спектаклей. Выезды, репетиции... Театр кукол жил полнокровной творческой жизнью и экономически был независим. Даже помогал основному театру средствами от спектаклей для детей» [2]. Самовідданість і відповідальність З. Пігулович не лишилися непоміченими — її запрошують організувати інші лялькові театри. «В 1936 году я подготовила в Киеве два состава для театра кукол и организовала их как два театра для Черкасс и Умани с репертуаром, оформлением, ширмами» [2]. У подальшому в аналогічний спосіб зусиллями талановитої організаторки постали лялькові колективи в Полтаві та Чернігові. Мандрівне життя загартовує її у переддень значно важчих випробувань: евакуації на Уралі й у Казахстані. В тамтешніх театрах вона продовжувала працювати, стикаючись із численними проблемами, труднощами, долаючи їх із звичною впертістю, навіть наснагою.

По війні З. Пігулович намагається відновити звичний робочий ритм. «Вернулась на Родину. Работала режиссером филармонии в г. Николаеве, надоело ужасно, вечные склоки, зависть — я взяла и уехала в Вознесенск, где дважды создала народный театр, где и работаю. Но после постановки «Ста тысяч» Карпенко-Карого, над которой работаю сейчас, оставляю работу в нем и буду заканчивать рукопись для издательства: мемуары, опыт работы и в театре, и в театре кукол, и в народном театре, и о работе в кино, и с Курбасом — одним словом, работы вагон, хватило бы лет жизни...» [2]. Симптоматичним у наведених планах видається намір присвятити себе літературній праці. Радше за все, так на З. Пігулович вплинув вихід друком збірки спогадів про Леся Курбаса, складений з ініціативи В. Василька його учнями, прихильниками та послідовниками.

Як свідчить історія, ця подія спонукала сісти за книжку не саму лише З. Пігулович. Втім, здійснити всі наміри їй забракло віку. З усіх тих планів встигла лише зреалізувати написання наведеного тут невеликого тексту споминів про Леся Курбаса, якого вважала першим і головним своїм Учителем [4]. Першим, попри те, що у неї за плечима був Інститут імені М. Лисенка. Майже через півстоліття, згадуючи цю ситуацію, вона так її прокоментувала: «"Березиль" с Курбасом во главе — это была школа, школа и школа, которая не только дополняла институт, а во многом превосходила его» [2].

В час, про який пише З. Пігулович, у МОБі в невинних експериментах народжувався новий український театр. І молода актриса, потрапивши в епіцентр тих процесів, отримала нагоду брати в них участь одночасно з прак-

тичним опануванням фаху. І тим успішно скористалася. Відтоді Лесь Курбас стає для неї ключовою фігурою, художником, якому вона завдячувала майже всім, чим пишалася. Словами Миколи Бажана, теж одного з учнів реформатора національної сцени, творчо народжуватися «під знаком Леся Курбаса» було дарунком долі.

Важко переоцінити особу Вчителя для становлення будь-якої творчої індивідуальності, а особливо, коли воно (це становлення) відбувається в екстраординарній мистецькій ситуації. Молоде оточення Леся Курбаса прекрасно це усвідомлювало. Багато хто, слідом за З. Пігулович, міг сказати: «Я прилучилася до таких таємниць творчості, здобула таке почуття смаку, культури великого масштабу, що багато моїх поглядів на красу, на мистецтво відпали від мене, як непотріб. Олександр Степанович примусив нас вірити у свої сили. Ми стали розуміти живопис Пікассо, Матісса, Ван-Гога, слухати, розуміти музику Скрябіна, полюбили і розуміли симфонічну музику. Поступово почала відомлювати своє місце в житті» [4]. Майбутній режисер отримала найважливіші уроки професії, тільки-но ступивши на кін, у виставах «Жовтень» та «Рур», що ними Лесь Курбас прокладав дорогу до «Газу» Г. Кійзера — першої експресіоністичної вистави в національній сценічній культурі.

Тут йдеться, насамперед, про репетиційний процес — фактично особливу форму навчання: більш наснаженої і водночас виснажливої праці, якою створювався «Газ», в українському театрі ще не знали. За різними оцінками, для його випуску знадобилося від 50 до 100 репетицій. Їм передували багатоденні тренування, де шліфувалися пластика, жести, рухи. Паралельно, за згадкою І. Авдієвої, композитор А. Будицький «навчав нас читати симфонічну партитуру, і як легко було нам надалі проводити репетиції «Газу», що за стилем постановки була симфонічним твором!» [5, 149]. Унікальний за обсягом і оригінальністю тренаж знадобився для здійснення мети, якою, за визначенням Н. Кузякіної, була «патетична трагедія, що закликала до подолання протиріч цивілізації» [6, с. 34]. Доти жодна українська вистава на такі завдання не зважувалася.

Чи варто дивуватися, що сама лише постановка питання, фахові надзусилля, розуміння власної праці як місця радикально вплинули на самосвідомість початківців, до яких належала З. Пігулович. Участь у «Газі» стає важливим практичним уроком професіоналізму, живлючи ентузіазм, даруючи наснагу, власне, формуючи особистість.

Березільська школа підготувала З. Пігулович до виконання найскладніших завдань, що серед них фізична підготовка була хоча й не головним, проте важливим фактором, що уможливив вправне виконання складних творчих завдань. І вона в цьому сенсі цілком відповідала березільським вимогам, демонструючи неабияку майстерність. Чого тільки варте виконання ролі Оришки у «Пошилися в дурні» В. Ярошенка за М. Кропивницьким, коли актриси доводилося робити сальто на батуті, не припиняючи спілкування з партнерами, співати арію після кульбтів тощо. «Антон (О. Івашутич) шукає свою кохану дівчину Орісю. А Оріся в цей час стоїть на руках вниз головою посередині сцени. «Де ти, Орісю, моя рибчино?» — співає Антон. «Я тут, Антоне», — відповідає співом Оріся (З. Пігулович). Так і відбувається ця любовна сцена вниз головою, дотори ногами [7]. Попри очевидний акторський успіх, З. Пігулович, чим далі, тим глибше занурювалася у режисерські проблеми, віддаючи перевагу опануванню саме цієї професії.

Навесні 1923 року у МОБі започаткувалася Режисерська лабораторія, фактично, перша в Україні режисерська школа. З нею Лесь Курбас пов'язує виховання нового режисерського покоління. В. Василько пише про чотири набори. З. Пігулович була у складі другого — поруч Я. Бортника, Г. Воловика, І. Криги, П. Кудрицького, Б. Тягна, Х. Шмаїна, А. Ірія та Ю. Лішанського. Вона виконувала численні практичні завдання, брала участь у теоретичних студіях, готувала власні проекти вистав, обговорювала проекти своїх колег. За дорученням Режлабу (загально-визнана скорочена назва) разом із Л. Френкелем очолювала Репертуарну станцію. Врешті — зосередила головну увагу на техніко-технологічних проблемах театру, практично ступивши на педагогічну стежу.

Саме тоді в МОБі виникає інтерес до так званої «системи Куніна» — специфічної методики постановки голосу драматичного актора, яку Лесь Курбас пропонує адаптувати для березільських потреб. Діяльна натура З. Пігулович проявилася у цій роботі якнайкраще, недаремно мистецький керівник визнав її варіант пріоритетним. І цього разу наполегливість, конструктивний підхід допомогли здобути відмінні результати. «Через місяця два-три у мене викристалізувалася досить чітка програма нового метода настраивання голосових даних драматичного актера по цьому, условно названым нами, «сферам», с применением соответствующего дыхания и ряда упражнениий» [4]. Вона дуже пишалася, що Лесь Курбас дозволив їй «...совершенствовать метод во Второй мастерской. Позже в своей постановке «Макбета» Александр Степанович дал мне задание настроить голосовой аппарат актеров в соответствии с требованиями постановки и ее трактовкой» [4].

Із не меншим ентузіазмом З. Пігулович разом з Ф. Лопатинським опікувалася Другою майстернею, у перспективі — першим Київським театром юного глядача, для відкриття якого готувала постановку «Жреців» за А. Цагарелі. Ймовірно, набутий тоді досвід прислужився згодом, у часи діяльної розбудови львівського театру.

Популярність З. Пігулович як організатора театральної справи майже нічим не поступалася її кінопопулярності. О. Довженко та І. Кавалерідзе запрошували молоду актрису до співпраці. Але чоловік наполягав, аби вона знімалася лише у нього. Тож всі три фільми за участю З. Пігулович створив Ф. Лопатинський.

Дебют відбувся у німій стрічці «Синій пакет» виконанням головної жіночої ролі. Наступними стали Василина у «Василині» за І. Нечуєм-Левицьким та дружина головного героя у «Кармелокові». Для успіху актриса мала доволі підстав: хороші природні дані та відмінну фізичну форму, що високо цінувалося в німому кінематографі.

Її спогади дозволяють уявити рівень виконавської майстерності, яким дебютантку озброїв березільський досвід. Вона змальовує два епізоди зйомок «Синього пакета» як симптоматичні приклади своєї кінобіографії. «В діафрагмі, прямо на апарат мчить Надійка кар'єром на коні з далекої відстані, все збільшуючись в розмірі. Минувши кіноапарат, мій кінч раптом повернув праворуч (там була стайня), а я по інерції злетіла вліво і по твердому чорнозему проїхалась метрів з десять. Зірвало шкіру на спині, я втратила свідомість. Знайшли лікаря, який установив діагноз: струс мозку... От тобі й маєш! А зйомки? Сонце світить, дні зйомочні, час біжить... За п'ять днів заявила, що можу зніматися. <...> Група торжествувала. <...> І ніякі протести лікаря мене утримати в постелі не змогли. Я знову почала зніматись! Інший епізод: мені з пакетом за пазухою потрібно було вибратися з хати. Хату вибрали куркульську, висотою 7–8 метрів. Мені треба було вибратися на горнище, пробити солом'яну стріху і, залізиши туди, стрибнути вниз... Ні про які дублі мови бути не могло. Землю, куди я повинна стрибати, скопали, і я, пролізши через дах хати, приготувалася. Ніяких затримок не повинно бути. Але я, подивившись вниз, мабуть, злякалася висоти і замахала ногами. Стрибнула, але кадр уже був зіпсований. Я відчула, що другий раз стрибнути не зможу. Допомогло виховання фізичної витримки в школі О. С. Курбаса. Я встала і покійно пішла на горнище повторювати сцену» [8, с. 12].

Роль Ф. Лопатинського у кінокар'єрі дружини важко переоцінити. Цієї точки зору дотримувалася сама З. Пігулович. Вона дуже високо цінувала чоловіка як митця, вважала його своїм вчителем — другим після Курбаса за масштабом та місцем у власному житті.

Спільну роботу пари започаткував подвійний режисерський дебют: Ф. Лопатинський — постановник інсценізації твору Ю. Зозулі «Ака и человечество» (на кону МОБу мав назву «Нові йдуть»), а З. Пігулович — режисера-лаборанта вистави. Вже тоді вона перебувала під величезним впливом чоловіка, віддаючи пріоритет його планам над власними, про що свідчить самий лише перебіг подій спільного життя. Причин для цього було достатньо. Звичайно, багато важив значно більший, ніж у дружини, мистецький досвід Ф. Лопатинського. Втім, справа була не лише у цьому. На той момент у З. Пігулович це не склалися естетичні пріоритети, остаточно не визначилася творча позиція. Інша річ її чоловік. Він добре знав, чого хоче, мав сталі погляди на театр, мистецтво і, головне, був готовий реалізувати власні плани та знав, як це зробити.

Загалом, Ф. Лопатинському належала особлива роль в історії та діяльності Об'єднання: на нього Лесь Курбас полишав всі справи за тимчасової відсутності, виявляючи в такий спосіб особливу довіру. В свою чергу, Ф. Лопатинський, попри великі навантаження, пов'язані з цією місією, єдиний поміж членів Режисерської лабораторії встиг здійснити у Києві три постановки за два сезони. І кожна мала гучний резонанс. Працелюбність, кмітливість, творча сміливість і, звичайно, талант робили його помітною фігурою в Об'єднанні, де не бракувало щедро обдарованих людей. Всі згадки про нього вказують на самобутню, оригінальну особистість. У березільських колах про Ф. Лопатинського завжди згадували як про улюбленого учня Леся Курбаса.

Він та його брат-актор Ярема походили із знаменитої галицької мистецької родини. Діти Льва Лопатинського — актора, режисера, письменника, редактора, видавця — та Філомени Лопатинської — оперної співачки й драматичної актриси — успадкували від батьків культ вірного служіння національному мистецтву. В досить молодому віці Ф. Лопатинський, зустрівши Леся Курбаса у трупі «Тернопільських театральних вечорів», стає його прихильником, а за слушної нагоди — до нього приєднується. Починає з Молодого театру та Кийдрамте. Тоді Лесь Курбас завершував акторську кар'єру і саме Ф. Лопатинському (та ще одному галичанину — В. Каїну) передоручив всі свої ролі. Їхнє творче взаєморозуміння підживлювало спільне коріння, мистецькі кола, в яких минула юність кожного з них. Припускаємо: більш зрілим творчий союз учителя та учня зробив успіх образів Яреми в легендарних «Гайдамаках» і Хлестакова в «Ревізорі», здійснених Лесем Курбасом на початку 1920-х. У ці роки Ф. Лопатинський, маючи схильність до гострої гротескової подачі ролі, з особливою ретельністю розвиває свої пластичні можливості, стає визнаним авторитетом, передає свій досвід іншим, себто виконує педагогічні функції. Наступним кроком після тих спроб органічно стає режисерська праця. Водночас складається її програмна мета: радикально оновити український театр, зробити його динамічнішим, більш різноманітним, сучасним.

В МОБі початку — середини 1920-х постановки Ф. Лопатинського, одного з найталановитіших учнів Леся Курбаса, небезпідставно вважалися взірцями авангардного театру. Згадувані вище «Нові йдуть» мали ознаки детективу та бойовика, раніш відсутніх на українському кону. За рік у «Машиноборцях» за Е. Толлером він сміливо синтезує експресіоністичну та конструктивістичну образні стилістики. Того ж року інтерпретує класичний твір М. Кропивницького «Пошилися у дурні» як циркове видовище.

Ідею «циркзації» театру брали на озброєння різні митці авангардного спрямування, але в Україні Ф. Лопатинський був першим і найпопулярнішим її adeptом. Довкола трюку як програми будувалися «Нові йдуть» — вистава гострополемічна стосовно всього попереднього досвіду національного театру. Трюк стає основною естетичною «матерією» вистави, оголошеної Ф. Лопатинським «грандіозною трюковою фільмою». Варто звернути увагу на цю тезу, оскільки естетичним джерелом у ній визнається не лише цирк, а й кінематограф.

Вжитий самим постановником вираз не лишився риторикою. В одній із рецензій завважувалася побудова мізансцен у «тонах трюкової сатири. Де в гуморі почувается заглиблена серйозність, де дано яскраву чаплінаду культури, яскраву і місцями надзвичайну вдалу» [9]. Тож цьому учневі Леся Курбаса, шанувальнику біомеханіки

та Чапліна, С. Ейзенштейна й керованого ним Пролеткульту, був прямий шлях у кіно. Пробує себе у кіно і Лесь Курбас, а слідом за ним, крім Ф. Лопатинського, — Б. Тягно, Х. Шмаїн, величезна кількість акторів. Цілоком законо-мірно, що і З. Пигулович також приєднується до них. Тож вона весь той час перебувала на вістрі творчих пошуків і експериментів, здійснюваних, мабуть, найяскравішими українськими режисерами доби авангарду, вчилася у них, здобувала власні творчі перемоги.

Полишені нею спогади лаконічно, проте чітко й конкретно окреслюють березильську практику 1920-х, картини щоденної наполегливої праці. Її захватом і ентузіазмом просякнутий кожний рядок. Це природно для згадки про тих, кого авторка найбільше любила і цінувала — Вчителів, першого і другого. Обох знищили в 1937 році.

Усвідомлення цього факту з особливою увагою поставитися до окремих висловлювань авторки з приводу марксизму, комуністичної ідеології, особи Леніна, інших партійних діячів тих літ тощо. Щирість почуттів З. Пигулович не викликає сумнівів, так само як і щирість висловлювань. Водночас не можна зігнувати того факту, що з часу загибелі обох митців до моменту написання спогадів минуло більше тридцять років. Здавалося б, нові реалії життя мали позбавити авторку страху...

Припускаю: наведена риторика є особливою формою «захисту» тих, кого вона любила, і чіно політичну «лояльність» поспішала задекларувати в такий спосіб через багато літ, не сподіваючись на остаточне викорінення тотальної соціальної та політичної неправди і облуди. Можливо це — своєрідний рецидив типового радянського соціального ідеалізму, чи, навпаки, — нездоланного страху перед катівною машиною радянської влади. А може, цей приклад химерного поєднання, здавалося б, несумісних за визначенням поглядів є виразом найбільшої духовної трагедії інтелігенції радянської доби? Трагедії, яка полягала не так у поляризації ідейних позицій, що часто закінчувалося фізичним нищенням опонентів, як у можливості взаємопроникнення й співіснування різнополярних поглядів у свідомості однієї людини. Нам сьогодні важко це зрозуміти, бо важко уявити себе на їхньому місці...

Але те, що на схилку віку, на порозі небуття авторка намагалася відновити світле ім'я свого геніального Вчителя, змалювати те, що уможливило розквіт талантів цілого покоління українських митців, те, що вона віддає належне винятковому таланту свого чоловіка, — все це викликає інтерес і вдячність, буде корисним історикам українського театру, його шанувальникам, допоможе краще уявити практику, мету і долю національної сцени.

### Зинаїда Пигулович ВОСПОМИНАННЯ ОБ АЛЕКСАНДРЕ СТЕПАНОВИЧЕ КУРБАСЕ

Становление театра «Березиль». Город Киев, февраль — март 1922 года. Я в том году училась на третьем курсе актерского факультета украинского отделения Музыкально-драматического института им. Лысенко<sup>1</sup>.

Помню, в институте появился новый человек, лет 35, высокий, красивый, с таким лицом, которое раз увидевши, не сможешь изгладить из памяти. Студенты заволновались, пошел слух: это режиссер, он будет отбирать студентов для организации нового украинского драматического театра.

Это был Александр Степанович Курбас. Его сопровождали его единомышленники по искусству: Лопатинский Фауст, Чистякова Валентина, Игнатович Игнат и другие (остальных не помню). Эта комиссия начала отбор студентов, и к концу марта отбор был окончен.

31 марта 1922 года в зале института (Крецатик, 52) состоялось организационное собрание, на котором Курбас объявил, что «сегодня исторический день, так как он является днем рождения нового театра и что все отобранные студенты являются основоположниками этого нового театра». Он прочёл список отобранных студентов. К моей великой радости, я попала в число этих счастливых.

Позже, на собрании этих 20 отмеченных молодых людей, решили дать театру название «Березиль», от слова березень — март (месяца, сокрушающего оковы зимы, оживляющего природу, дающего жизнь и энергию всему растущему). Такова должна быть роль нашего нарождающегося театра в жизни театрального искусства на Украине. Так и было решено, что мы — студенты института — одновременно работаем в театре и продолжаем учиться в институте до его окончания.

Все лето 1922 года наш молодой коллектив вместе со старшими товарищами, ранее работавшими с Курбасом, объединенный энтузиазмом и руководством Александра Степановича, провел в Белой Церкви, где мы были разделены на две группы. Одна группа подготовила спектакли: «Сверчок на печи» по Диккенсу и «Марандолину»<sup>2</sup> Гольдони. Вторая группа — «Тиран Анджело Падуанский»<sup>3</sup> по Гюго и «Проделки Скопена»<sup>4</sup> Мольера. Обе группы

<sup>1</sup>Вищий музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка (нині — Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого).

<sup>2</sup>«Марандоліна» — п'єса К. Гольдоні.

<sup>3</sup>«Анджело, тиран Падуанський» — п'єса В. Гюго.

<sup>4</sup>«Витівки Скапена» — п'єса Ж.-Б. Мольєра.

развезжали по сахарным заводам и играли эти спектакли, а средства от сборов шли на питание коллектива. Жили мы все вместе, в одной из школ Белой Церкви, жили одной семьей-коммуной.

Александр Степанович Курбас присматривался к коллективу, от его внимательного взгляда не ускользали как значительные, так и маловажные поступки, характеризующие каждого из нас в отдельности. Он проводил с нами беседы на самые разнообразные темы. Больше всего разговор касался вопроса, каким должен быть актер современного театра, его моральный облик, его образ художника, его мировоззрение и т. д.

Я очень хорошо помню режим дня нашего коллектива. Подъем в 7 часов утра, физзарядка, после зарядки все купались в реке Рось, которая находилась в 30 метрах от нашего жилья. Завтрак в 8 часов. После завтрака кто-нибудь из старших товарищей или сам Александр Степанович проводил с нами интересную беседу: о дисциплине актера как творческой, так и рабочей, об этике в театральном коллективе. То были не доклады, а теплые непринужденные беседы учеников с любимым учителем. После беседы мы часа два репетировали, шлифовали спектакли, с которыми мы выезжали на сахарные заводы. После репетиций был обед, а после обеда — мертвый час (отдых). После отдыха занимались: кто чтением книг, кто спортом, кто учил роли и т. д. Все были заняты полезным делом. В 8 часов вечера — ужин, в 10 часов — отбой. Каждый день по списку назначались дежурные 4 человека, в обязанности которых входило: ходить на базар закупать продукты, варить, кормить коллектив. Всё это проделывалось весело, непринужденно и дружно. Фауст Лопатинский отвечал за хозяйственные и административные дела.

Александр Степанович был для нас непререкаемым авторитетом, и мы за короткое время совместной жизни и работы с ним были, все без исключения, готовы идти за ним на любой подвиг. Он исподволь, незаметно для нас, без нажима объединял коллектив, подготавливая молодых способных людей как талантливого организатора и воспитателя к предстоящей серьезной творческой работе.

Александр Степанович создавал атмосферу дружбы и единомыслия в вопросах, которые всегда являются залогом крепкого слияния коллектива в единый, сильный организм.

Курбас А. С. был высококультурным и эрудированным человеком. Его образование: философский факультет Венского университета, университет восточных языков, специальное музыкальное образование. Знание нескольких европейских языков давало ему возможность пользоваться необходимой литературой непосредственно в подлинниках.

Это же всестороннее обширное образование и высокая культура дали ему возможность стать в период становления нового театра во главе театральной культуры на Украине. Осень 1922 года. После возвращения из Белой Церкви «Березиль» начал работать и готовить репертуар в помещении на Крещатике, 27. В коллектив влились мастера украинской сцены Бучма, Василько, Каргальский, Бондарчук, Долина, Марьяненко, Гаккебуш и другие.

Началась горячая, захватывающая творческая работа. Курбас вместе с коллективом в буквальном смысле этого слова начал творить свои замечательные композиции «Жовтень» и «Рур».

Это были агитки в высоком смысле этого слова. Музыку подбирал сам Курбас, слова сочиняли все. Весь коллектив сидел за столами и, кто мог, вносил свои предложения и по тексту, и по композиции сцен. Всё годное для композиции Александр Степанович принимал, всё лишнее отбрасывал. И не просто отбрасывал, а разъяснял тому, чье предложение отвергалось, почему оно не подходит. И никто не обижался и не ущемлялся, а с еще большей охотой принимал участие в этом творческом коллективном труде.

В этой трепетной творческой работе коллектив просиживал до 3—4-х часов утра, усталости никто не чувствовал, атмосфера горения и творческого захвата владела коллективом. Наконец, работа была окончена. Так как время было тяжелое — военный коммунизм, разруха, то с питанием было очень плохо. Многие из нас голодали, зарплаты никто не получал, и над нами взяла шефство 45 дивизия.

В эти творческие ночи нас кормили. Помню большие караваны хлеба и аппетитные куски сала. Всё делили поровну и все были сыты и счастливы.

Начались репетиции композиций «Жовтень» и «Рур». К Октябрьским праздникам мы должны были играть эти спектакли в помещении бывшего Народного украинского театра, ныне Музкомедии<sup>5</sup>. Некоторые сцены из этих композиций у меня запечатлелись.

Композиция «Жовтень». На сцене великосветский бал. Танцует, веселится буржуазия, и в самый разгар веселья одновременно раскрываются все двери и на пороге появляются революционные рабочие. Смятение, растерянность, страх и ужас овладевают великосветской знатью, на сцене полное замешательство, изображенное в очень убедительных мизансценах, но укрыться от возмездия никто не может. Судьба капиталистов решена, и на сцене победителем выступает революционный класс рабочих.

Очень хорошо помню одну из сцен композиции «Рур»: на сцене груды человеческих тел, над которой возвышается, попирая её, Капитал в исполнении актёра Игнатювича. Сцена была сделана предельно выразительно...

<sup>5</sup> Народний театр (колишня будівля Троїцького народного дому), з січня 1923 року — Театр ім. М. Заньковецької (з 1944 р. працює у Львові). В 1934 р. в будинку відкрився Державний театр музичної комедії УРСР (нині — Київський національний академічний театр оперети).

1923 год. Театр «Березиль» находится в помещении театра бывшего «Бергонье», где сейчас помещается Русская драма по ул. Ленина<sup>6</sup>. Курбас разворачивает огромную деятельность по воспитанию театральных кадров для Украины. При театре Курбас организывает первую экспериментальную мастерскую, куда он отбирает институтскую и театральную молодёжь. Тут же при театре была укомплектована вторая театральная мастерская, из которой должен был вырасти театр юного зрителя. Руководил мастерской Ф. Лопатинский, и я его замещала. Третья мастерская была организована в Борисполе, которой руководила ученица Курбаса, актриса Молодого театра В. Онацкая. Четвёртая театральная мастерская, куда были отобраны мастера украинской сцены, работавшие с Курбасом в Киёдрамте и Молодом театре, влились в «Березиль» позже. И, наконец, пятая театральная мастерская находилась в Белой Церкви, руководил ею Я. Бортник.

Александр Степанович Курбас как гениальный провидец и талантливейший организатор не упускал из поля своего зрения не только молодёжь, учащуюся в театральных ВУЗах. Таланты рассыпаны (фигурально выражаясь) по всей стране, их необходимо привлечь, объединить в очагах культуры, на предприятиях, в сельских клубах. Александр Степанович сорок четыре года тому назад создает при театре «Березиль» так называемые станции: клубную станцию, репертуарную и станцию сельских клубов. В обязанности Клубной станции входило помогать в организации художественной самодеятельности в заводских клубах и клубах предприятий города. В станции сельских клубов работа была очень кропотливая и сложная, так как клубов как таковых в сёлах в то время были считанные единицы. Их нужно было организовывать по частным домам, помещений соответствующих не было. Просвительская сельская интеллигенция, которая до революции держала художественную самодеятельность села в своих руках, в своём большинстве была проникнута националистическим духом, враждебным идеологическим установкам нашей Советской страны, а значит и «Березилю», который нёс в массы воспитание в коммунистическом духе. Молодёжь, которую мы организовали в сёлах, охотно шла в кружки художественной самодеятельности. Но приходилось иногда встречать среди старших любителей протест, который выражался в бойкотировании наших начинаний и в агитации против них. Бороться с этими явлениями было очень трудно. Своей напористостью и энтузиазмом мы, актёры, и члены режиссёрской лаборатории «Березиля» ломали эти преграды и добивались положительных результатов. Репертуарная станция тщательно подбирала репертуар и для города, и для села. Пьесы размножали на ротаторе и рассылали на места. Работа эта была новая, методы работы менялись, так как жизнь преподносила много неожиданностей. Но мы работали много. Это был период становления нашей марксистско-ленинской идеологии в сознании людей. Сейчас, когда вспоминаешь тот период, как-то не верится, что такое время было, что всё это мы перенесли и страна достигла таких вершин расцвета и культуры, грамотности и материального благополучия наших тружеников. За такой короткий исторический отрезок времени — пятьдесят лет — всё это, что имеем сейчас, оцениваешь особенно глубоко.

Работа станций была очень сложной, требующей от нас много забот и времени. Станцией сельских клубов руководил член режиссёрской лаборатории Х. Шмаин. Репертуарной станцией руководил член режиссёрской лаборатории А. Френкель и клубной станцией руководила я. А в практической работе мы, не считаясь, дружно помогали друг другу. Периодически устраивались семинары для завклубами, на которых прослушивались информации завклубами о состоянии работы художественной самодеятельности, а члены режиссёрской лаборатории на этих семинарах по заданию Курбаса проводили занятия по разбору пьес, которые брали для постановки драматические коллективы клубов. Всё это было организовано в помощь художественной самодеятельности. Эти станции фактически занимались параллельной работой, которой должны были заниматься отделы культполитпросветработы при Наробразах.

В 1923 году были ликвидированы вторая, третья, пятая театральные мастерские. Оставлена была первая экспериментальная мастерская, состоящая преимущественно из молодёжи, и четвёртая мастерская, куда входили мастера украинской сцены, увлечённые новаторской и творческой работой Курбаса, в том числе актёры, ранее работавшие с Курбасом в Молодом театре и ещё в Киёдрамте в 1916—1920 гг.

В 1924 году ликвидировались и наши станции.

В 1923 году 45 дивизия, наш шеф, послала в «Березиль» политруком Лазарышака, к политзанятиям с коллективом были привлечены Гамбургский и Мирошник — политработники 45 дивизии. Руководство 45 дивизии в лице Якира, Гаркави и других руководителей помогало нам материально. Ежедневно нуждающиеся товарищи получали пол-литра молока, нас снабжали картошкой, кормили обедами, по очень низкой цене. Кроме того, помогали нам материалами: лесом, фанерой для оформления постановок. Это делалось исключительно благородно и культурно, чтобы мы не чувствовали себя «бедными родственниками». Шефство 45 дивизии нас очень поддержало в период становления театра «Березиль».

Коллектив «Березиля» очень любил Якира. Это был человек среднего роста, шатен, с очень пытливыми, даже пронзывающими глазами. Всегда весёлый, жизнерадостный, он появлялся у нас на спектаклях (которые он, как

<sup>6</sup> Театр Бергонье, з 1926 р. року в театрі розпочалися спектаклі колишньої трупі театру «Соловцов», яку згодом назвали Російським драматичним театром (нині — Національний академічний театр російської драми ім. Л. Українки).

видно, любил), и когда мы узнавали о его присутствии в театре, всегда как-то особенно подтягивались и старались.

В начале 1923 года начались репетиции пьесы Кайзера «Газ», куда была привлечена первая экспериментальная мастерская и четвёртая мастерская. Репетировать приходилось в очень тяжёлых условиях: помещение тесное, сцена низкая и маленькая, воздуха недостаточно. Конструкции оформления, рассчитанные на просторную и высокую сцену, еле-еле были втиснуты и то не целиком, а верхней своей частью упирались в потолок. Репетиции проходили в помещении Крещатик, 27.

Незвизрая на все неудобства, репетиции «Газа» были интереснейшей и всепоглощающей работой. Александр Степанович был неутомим. Одну мизансцену и жест массовка повторяла сто и более раз до тех пор, пока не достигала абсолютной чистота рисунка и ритма. Мы тайком ставили палочки на сценических конструкциях, а потом их подсчитывали, но никому в голову не приходило жаловаться на усталость или скуку.

Не знаю, бывают ли сейчас в театрах такие пламенные репетиции массовок, сопряжённые с таким физическим изнурением, какими были репетиции «Газа», и чтобы это физическое изнурение так безупречно аннулировалось общим энтузиазмом и увлечением коллектива. Гений Курбаса властвовал над коллективом.

Экспрессионист Г. Кайзер как драматург вполне отвечал тогда тем исканиям, какими был поглощён Курбас как художник-новатор. В массовых сценах, которые в спектакле «Газ» особенно впечатляли, он добивался, чтобы масса рабочих одним жестом, одним дыханием и единым желанием, не будучи индивидуализирована в отдельные группы или личности, усиливала свои действия и стремления. Чтобы протест или ужас, радость или драму они выражали все как один человек. Эти эмоции массовок, доведённые до идеально технически выполненного звучания, действительно производили сильнейшее впечатление. Это не был механизм или пустая форма. Всё поведение людей в массовке было насыщено до предела и эмоционально, и ритмически.

Действенные сцены с массой людей звучали скорее всего как оркестр, исполняющий симфонию, то есть были как бы переведены в другую плоскость восприятия — ближе к музыкальной. Конечно, всё что делал Курбас в этом спектакле, до него не делал никто на Украине. Это были искания большого искусства, которое впечатляло и трогало зрителя, поражало необычностью, а многим было просто непонятным, так как к ассоциативному восприятию не все в зрительном зале были подготовлены. Но несмотря на это, всё равно равнодушным к спектаклю никто в зале не оставался. Нужно учесть, что до Курбаса на Украине привыкли смотреть спектакли, где всё происходило правдоподобно и, главное, естественно, как в жизни. Москва же имела Станиславского, Мейерхольда, Эйзенштейна, Вахтангова, Таирова в то же самое время. Эти большие мастера сцены, режиссёры-новаторы, каждый из них — кто эволюционным путём, кто революционным путём — искали, ломали устаревшие театральные законы, желая творить современное театральное искусство. А на Украине был Курбас — режиссёр-новатор в единственном числе и его ученики: Фауст Лопатинский и много позже Борис Тягно, Борис Балабан, Василь Василько и всё.

На последнюю генеральную репетицию «Газа» приехал к нам нарком просвещения Затонский. После просмотра репетиции выступил Александр Степанович и стал говорить о спектакле, о своих установках режиссёра. Говорил плохо и непонятно. (Курбас был плохим оратором, возможно, потому, что он был как человек застенчив и скромн.) Затонский в своём слове заявил: «Спектакль поставлен Александром Степановичем интересно и захватывающе. Но если бы он ставил спектакль так плохо, как он говорит о нём, то вам пришлось бы туго с таким режиссёром».

Помню выступление профессора Цветковой, которая преподавала вокал в оперном отделении института. На диспуте по поводу постановки «Газа» она сказала: «Я не всё понимаю в спектакле, но я была абсолютно эмоционально захвачена, я была во власти спектакля. И когда я наблюдала за зрителем, видела, что весь зал был тоже захвачен спектаклем, а сейчас на диспуте вы измышляете эти нападки на спектакль, сочиняете эту незаслуженную и придуманную критику.»

На диспуте по поводу спектакля «Газ» зритель разделился на два лагеря, серединки не было. Одни отрицали полностью весь спектакль, не признавали ни режиссёра, ни актёров, обвиняя коллектив в голом формализме, и ни в чём их убедить было невозможно.

Второй лагерь — это были студенты, прогрессивная молодёжь, многие работники театров, педагоги, то есть друзья «Березила».

Мы прекрасно знаем из истории, как тяжело получает право гражданства любое самое гениальное изобретение или новшество и в искусстве, и в науке. И, конечно, в этих поисках не обходится без ошибок. Путь новатора сложный и тернистый, особенно, если он оказывается в одиночестве и без поддержки.

В 1924 году в четвёртой мастерской Курбасом была поставлена инсценизация поэмы Т. Г. Шевченко «Гайдамаки». Об этом спектакле написано много восхитённых статей, много отзывов и анализов этого спектакля и прочей критической литературы. Трудно сказать об этом спектакле больше, чем о нём сказал в своей статье В. С. Василько (журнал «Днипро» № 6, 1964 г.).

В этой же четвёртой мастерской в 1924 году Курбасом был поставлен спектакль «Джимми Хиггинс» — инсценизация одноименного романа Э. Синклера. Инсценизацию сделал Курбас. Это был спектакль, проникнутый большим социальным смыслом. Главную роль Джимми Хиггинса играл актёр украинской сцены А. Бучма. Помню,

что в первом сезоне спектакль прошёл до ста раз и всегда с огромным успехом. К концу 1924 года была ликвидирована первая экспериментальная мастерская и остался профессиональный театр, куда влилась часть актёров из первой экспериментальной мастерской.

О системе воспитания актёра, создаваемой Курбасом, хочется сказать отдельно. В период с 1922 по 1926 гг. мне посчастливилось работать в «Березиле» под непосредственным руководством Александра Степановича в первой экспериментальной мастерской, потом, когда экспериментальная была ликвидирована, — в четвертой мастерской актрисой, заведывая клубной станцией до ее ликвидации, замещать в руководстве второй мастерской Фауста Лопатинского. И, наконец, что для меня было самым интересным, — работать в режиссёрской лаборатории со дня её основания. В работе режиссёрской лаборатории, как в зеркале, отражалась и перерабатывалась многогранная деятельность Мистецького об'єднання «Березиль» во главе с Курбасом. Система воспитания актёра в то время была в стадии становления. Курбас искал, экспериментировал в первой мастерской, где была молодёжь ещё не искушенная и не побывавшая ни под чьим посторонним влиянием других театральные течений. Мы много ещё не понимали в этих исканиях, но молодёжь, которая была более талантлива, интуитивно схватывала указания Курбаса и очень интересно воплощала их в этих экспериментальных этюдах и задачах.

Курбас в первую очередь требовал от нас внутреннего видения образа, внутреннего оправдания всему, что мы делали в этюдах. Своим художественным воображением, целеустремлённым и сосредоточенным до предела, не отвлекаясь посторонними, не относящимися к делу мыслями, тем привлекая себе в помощь свою интуицию (метод работы над собой), мы должны были создать пригодный только для этого реального образа точный, до предела заострённый «символ», который являлся бы продуктом переработки реальной жизни нашим художественным воображением. «Театр и жизнь — вещи разные, — говорил Александр Степанович. — На сцене жизнь ярче и выразительнее, она взята как бы в фокусе».

Это и было то знаменитое «перетворения», по поводу которого было так много разных толкований, подчас глубоко противоречивых и не по сути. Все свои творческие установки и воспитание актёра Курбас направлял по руслу ассоциативного восприятия его и нашего творчества, особенно в период двадцатых и начала тридцатых годов. Этот «символ» должен был вызывать у зрителей (непроизвольно и обязательно) ассоциацию с подлинной жизнью. Эта категория творческого мышления в искусстве очень сложная и индивидуальная. Она требует очень высокой культуры и всесторонней одарённости актёра и режиссёра, чтобы постичь и охватить метод подачи творческого результата для ассоциативного восприятия. Из всех замечательных актёров «Березиля», владеющих этим методом или, вернее, родившихся для него, были Бучма и Чистякова. Во МХАТе Хмельёв, изумительный актёр, самобытный и неповторимый в своём творчестве. Ни у Бучмы, ни у Чистяковой, ни у Хмельёва последователей нет. Нет их и у Курбаса, у Лопатинского, у Мейерхольда как режиссёров. Эти творцы несли народу своё искусство — яркое, глубоко индивидуальное, которому, безусловно, научить трудно. Интересные как актёрские, так и режиссёрские находки есть у многих больших и меньших мастеров театрального искусства. Они являются результатом безусловного таланта, большой сосредоточенности и осознанной творческой работы (Попов, Охлопков, Любимов и др.), но создать стройную систему воспитания актёра и режиссёра на почве ассоциативного восприятия пока ещё трудно и не знаю, скоро ли это будет возможно. Правда, Курбас пытался создать театр-школу и воспитать целую плеяду мастеров своего толка, но был жестоко осуждён как формалист. Эта же участь постигла и Мейерхольда, и Лопатинского.

Курбас придавал очень большое значение пластической культуре актёра. В этом он был близок к Мейерхольду, но он не был согласен, когда тренировка тела, «биомеханика» переходила в самоцель. А в воспитании в актёре музыкального и сценического ритма, требовании от актёра заострённой выразительности — в этом он был сродни Мейерхольду. Мы делали упражнения, тренаж, двигаясь по музыкальным нотам, выполняя в движении целые ноты, четвертные, восьмые, синкопы, триоли и другие музыкальные знаки. Все эти упражнения воспитывали в нас как музыкальный, так и сценический ритм, применялись Курбасом в ролях «Газа», но не механически, а органично.

Я помню, мы получили задания создавать этюды, где эмоциональное состояние должно было быть органически выражено в пластическом и звуковом оформлении. Всё это должно было быть воплощено в конкретный реальный образ реального человека со всеми его особенностями.

Если в этом этюде из образа, задуманного нами, вытекала эмоция страха, то такое действие и движение тела, то есть форма внешнего поведения наиболее выразительно совпадала с этим содержанием, и такие сочетания звуков лучше всего выражали это эмоциональное состояние. Причём в более сложных этюдах такого же рода эмоции были комбинированными. Они, выходя из сюжетного стержня задуманного образа, совпадали либо же сталкивались одна с другой, вызывая борьбу эмоциональных состояний. Это была интереснейшая и захватывающая творческая работа. Она развивала у нас творческую фантазию, умение владеть своим телом и подчинять целый комплекс выразительных средств точному и определённо задуманному образу. У разных актёров эти «перетворения» были разные и по форме, и по содержанию, но что было одинаково у большинства — заострённая до предела форма и совпадение этой формы с содержанием задуманного образа. Я помню, что Александр Степанович не принимал от нас бессюжетных, абстрагированных этюдов. Мы учились мыслить в своём творчестве, искать, сначала анализировать, а потом всё приводить к единому целому.



Александр Степанович был создателем театра единомышленников. Чтобы достигнуть такого органического слияния творческого коллектива, Александр Степанович в первую очередь заботился о формировании нашего мировоззрения. Во-первых, в коллективе была поставлена на высоту работа по изучению теоретического наследия В. И. Ленина. Эти лекции и собеседования проводили у нас наш политрук Лазаршак и Гамбургский, который в основном вёл эту политшколу, помню очень хорошо, что мне было дано задание подготовить и доложить на коллективе о работе В. И. Ленина «Детская болезнь “левизны” в коммунизме».

Во-вторых, Курбас воспитывал в нас интерес ко всем новинкам, выходящим из печати. При появлении философской книги немецкого философа идеалиста Шпенглера «Закат Европы», Александр Степанович собрал весь коллектив и сам разобрал содержание этой книги, чтобы мы не ошиблись в ее толковании. Появилась книга «Теория относительности» Эйнштейна<sup>7</sup>, и Александр Степанович приглашает специалиста из Академии наук, который в популярной форме преподносит нам это сложное научное открытие.

Александр Степанович посещает с нами выставки картин, музеи, концерты в консерватории и всюду учит нас, как нужно разбираться в изобразительном искусстве, в музыке. Он разъяснял нам картины Пикассо, Матисса и других западноевропейских художников того времени, оказывающих влияние на мировое искусство. Так бдительно и кропотливо воспитывал Курбас наш творческий коллектив.

Вспоминая о Курбасе как о крупном самобытном художнике, оставившем неизгладимый след в развитии советского театрального искусства на Украине, нельзя умолчать о нём как о человеке, о его моральном облике, оказавшем огромное влияние своим личным примером на формирование молодых характеров его учеников, на их образ жизни как личный, так и общественный.

Личным примером он воспитывал в нас чистоту и возвышенность чувств как в искусстве, так и в личной жизни. Будучи скромным до застенчивости, он, к сожалению, был плохим оратором, у него не было апломба, он никогда и нигде не старался появляться на первом плане. В коллективе у нас не было ни склок, ни интриг. Романтика, самоотверженность превалировали как основная атмосфера в период создания и становления театра «Березиль». В коллективе совершенно отсутствовало премьерство. Сегодня актёр играет главную роль в спектакле, завтра он же участвует в массовых сценах или же в эпизодической роли. Отсутствовало проявление зависти, подсиживания и прочих пороков, присущих другим театральным коллективам. «Люби искусство в себе, а не себя в искусстве», — это была первая и основная заповедь творческого коллектива «Березиль».

Для того чтобы это единство коллектива скрепить ещё прочнее, летний период 1925 года Курбас со всем коллективом проводит у моря, на даче 16 станции Одессы. Там мы отдыхали, занимались спортом (теннис, волейбол), принимали солнечные ванны и купались в море, а также проводили занятия по мастерству актёра и слушали лекции Курбаса по режиссуре. Драгоценная тетрадь с записями этих лекций пропала во время эвакуации в Отечественную войну, но кое-что осталось в памяти ярко и неизгладимо. Помню хорошо, как мы делали этюды, связанные с тремя законами Ньютона, как члены режиссерской лаборатории, так и актёры.

На сцене большой бутафорский шар 1 кг весом. Необходимо убедить всех зрителей, что этот шар весит 500 кг и этот шар необходимо сдвинуть с места, так как он является препятствием на дороге для дальнейшего продвижения человека. И сдвинуть его надо так, чтобы зритель ощутил тяжесть шара. Или человек выпрыгивает на ходу из вагона поезда или машины. По закону Ньютона, он должен пробежать вдоль движения вагона или машины, пока его не остановит трение ног о землю. Но если по пути он встретит неожиданное препятствие, то что должно с ним произойти? Разрешение этой задачи предоставлялось режиссёру. Подобных и разных других этюдов было множество. Многие из них были трудные и интересные, но я, к сожалению, не помню их содержания. Воспитание в режиссёре и актёре умения убедительно обращаться с «тяжестью» на сцене, преодолевать препятствия, требующие силы, уметь так упасть, чтобы падение твоего собственного тела не расходилось с законом Ньютона. Инерция и движение в построении массовых сцен, чтобы это построение было убедительным, — вот чего добивался от нас Александр Степанович. Здесь мы учились владеть предметами как реальными, так и воображаемыми, одолевая сопротивление тел, применяя силу во время физической борьбы на сцене двух или больше тел.

Конечно, такого результата можно было достигнуть через постепенное осознание универсального действия этих законов, но Александр Степанович за короткое время добивался у режиссёров и актёров понимания применимости этих законов для практики сцены, непосредственно знакомя своих учеников с великими достижениями науки. К этому же значительно позже (в 1930-х годах) пришёл другой гений сцены — Станиславский. Он в свою систему воспитания актёра ввёл тренаж с воображаемыми предметами-вещами, что вылилось у Станиславского в формулу: от физического действия — к психологическому.

Для изучения подлинно культурного и литературного украинского языка был приглашён академик А. Никовский, который занимался украинским языком и с режиссёрами, и с актёрами.

Особое место в моих воспоминаниях о Курбасе занимает режиссёрская лаборатория, или, как её ещё называли,

<sup>7</sup>Эйнштейн А. Принцип относительности. О специальной и общей теории относительности. Общедоступное изложение. — М.: Госиздат, 1922. — 128 с.

режисштаб. В режиссерской лаборатории Курбас со своими учениками, а их было «двенадцать разбойников и одна царевна» — это я (прошу прощения за разрядку, но так нас в шутку называл Александр Степанович), создавал науку режиссуры. В этот период режиссерской лаборатории (1923—1926 гг.) он как бы откладывал в копилку всё, что пробаивал с нами, чтобы позже из этого накопления создать стройную систему науки о режиссуре.

Это было его стремление, его большая мечта... Помню, мы, члены режлаборатории, получали задание найти наиболее удобное и правильное определение, как говорил Александр Степанович, «дефиницию» таким словам, как «принцип», «ритм» в спектакле и в роли, «стиль», «темп» в спектакле и в роли, «жанр» в театре, «мизансцена» и т. д. Подобные определения уже были в театральной теоретической литературе того времени, но большинство из них его не удовлетворяло.

Чтобы поднять культуру будущих режиссёров, их кругозор Курбас организовывал творческие поездки молодым режиссёрам в Москву для ознакомления с театральными течениями, которые там тогда существовали. (Пролеткульт под руководством Эйзенштейна, театр Мейерхольда, Таирова, МХАТ, театр Вахтангова и др.)

По приезде из Москвы они делали доклады и отчёты на коллективе о своих поездках. Очень хорошо помню, какой большой спор разгорелся на заседании режлаборатории по поводу идейного направления Пролеткульта.

Александр Степанович категорически осуждал установку руководителей Пролеткульта, которые отбрасывали всё наследие в культуре дореволюционного периода и стремились строить новую пролетарскую культуру на «голом месте», в то время как В. И. Ленин требовал бережного отношения к памятникам и наследию прошлого, отбирая всё лучшее как фундамент для создания новой пролетарской культуры. Как режиссёры мы обязаны были смотреть все спектакли, которые проходили у нас в театре и постановки всех театров, гастролирующих в городе. На заседаниях режиссёрской лаборатории мы разбирали эти спектакли, чтобы иметь своё, березилевское суждение о них.

Александр Степанович не давал возможности облениться нашему мозгу, что он считал порочным и пагубным для человека-творца.

Режиссёр должен быть в идеале драматургом, художником и музыкантом. Таким режиссёром был сам Александр Степанович Курбас. Ведь он как драматург создал непревзойдённые инсценизации поэмы Тараса Шевченко «Гайдамаки», романа Эптона Синклера «Джимми Хиггинс». Он был замечательным актёром, незаурядным музыкантом, и из нас Курбас старался воспитать таких же всесторонне вооружённых режиссёров. Для этого он создал три этапа, или курса, по учёбе режиссёров при режиссерской лаборатории.

На первом этапе Александр Степанович дал нам поэму Тараса Шевченко «Цари», и мы должны были сделать из неё пьесу, проанализировать её содержание, определить принцип и стиль постановки, оформить как художники сценическую площадку и подобрать музыку. Это было первое задание на первом этапе режиссёрской учёбы по материалу, из которого должен был получиться спектакль.

В следующем году он разрешил выбрать пьесу нам самим. Я сейчас не могу вспомнить, какая пьеса была у меня на втором этапе, но помню, что работа над пьесой усложнилась. Александр Степанович требовал от нас большей самостоятельности. Рецептов, как вести себя с драматургическим материалом, он не давал. Догм по отношению к методам работы над пьесой у нас не существовало — это могло привести к штампам. Последовательность же процессов работы над спектаклем, которая облегчала работу, конечно, была, и то не у всех одинаковая. Единственное, от чего он нас уберегал, это от натурализма в театральном искусстве. Очень хорошо помню его наставления перед вторым этапом работы. В творческой работе над созданием спектакля нельзя быть расплывчатым и неточным. Если у тебя намечается замысел или, как он говорил, принцип постановки и ты хорошо проверил себя, что принцип отвечает содержанию, необходимо мыслить, мыслить и мыслить. Эта глубокая, сосредоточенная работа мысли в определённом, точном направлении пробуждает фантазию и творческую интуицию. И режиссёр только тогда сможет прийти к правильному разрешению стиля, формы спектакля, когда они не расходятся с содержанием пьесы.

И, наконец, третий этап работы я помню очень хорошо. Режиссёру дано было задание написать пьесу или переделать порочную в драматургическом отношении пьесу другого автора, разобрать эту пьесу, оформить сценическую площадку, подобрать или написать музыку, написать характеристики всех действующих лиц. Работа была очень ответственная, поскольку Курбас требовал соответствия березильскому направлению в разрешении принципиальных творческих вопросов. Пользоваться какими бы то ни было указаниями выпущенных тогда театральных пособий было невозможно. Всё нужно было творить самому под руководством Курбаса.

Я тогда была членом союза воинствующих безбожников (СВБ) и очень захотела свои атеистические убеждения воплотить в спектакле. Написала пьесу белым стихом на антирелигиозную тему и назвала её «Истина». Это была не пьеса антиклерикального содержания, а пьеса, проникнутая антирелигиозной идеей. Эта работа была принята Александр Степановичем и режиссерской лабораторией, и Курбас, видно, как поощрение после этого назначил меня ассистентом своей постановки «Макбет» Шекспира.

Вся радость моего успеха омрачилась великим горем и моим, и всей нашей страны и всего прогрессивного человечества. В этот памятный день скончался В. И. Ленин. Всё отодвинулось на задний план. Один вопрос господствовал в наших умах. Что теперь будет? Как мы будем жить без Ленина? За короткую по годам, но огромную по внутреннему содержанию свою жизнь Владимир Ильич оставил нам такое всеобъемлющее, гениальное наследие,

охватывающее все вопросы как политической, так и общественной жизни прогрессивного человечества нашей планеты, что мы очень скоро убедились, что Ленин никогда не умирал, что он всегда с нами и что он удовлетворит наши вопросы и поможет нам в любую минуту в наших затруднениях.

В 1929 году пьеса «Истина» была издана издательством Книгоспика и оформлена художницей «Березиля» Маей Симашкевич; а в 1930 году её поставил ТРАМ<sup>8</sup> в Николаеве на кораблестроительном заводе.

Все наши работы обсуждались на заседании режиссёрской лаборатории, где Курбас делал нам существенные замечания, а иногда заставлял переделывать работу. Метод постановки голоса драматического актёра, тот, который существовал тогда, так называемый академический, тоже не удовлетворял Александра Степановича. В институте в то время преподавала постановку голоса Любовь Михайловна Гаккебуш. Преподавала она очень умело, интересно, хотя и по старинке. В то время при институте им. Лысенко был организован театр чтеца. Руководил им Кунин (имя и отчество не помню), по профессии врач. Александр Степанович пригласил Кунина к нам в коллектив и попросил рассказать о своей системе постановки голоса. Коллектив с большим интересом слушал Кунина.

Всю психо-физическую структуру человека он делил на семь сфер:

Сфера интеллектуальная — голова.

Сфера интеллектуальная — характерная: гортань, шея.

Сфера интеллектуальная — лирическая: ключицы.

Сфера интеллектуальная — любовь, ненависть: грудь.

Сфера интеллектуальная — мировая скорбь: диафрагма.

Сфера интеллектуальная — пророческая: живот.

Сфера интеллектуальная — сфера страстей: половая.

В своей работе по этой системе он заставлял своих учеников сосредотачиваться на этих сферах и произносимые тексты якобы сами собой окрашивались в те эмоции, которые были присущи этим сферам.

Эту систему сфер Кунин заимствовал у английского врача-психиатра (фамилию не помню) и применил в своей работе с театральными коллективами. На заседании режиссёрской лаборатории Александр Степанович обсудил с нами эту систему «сфер», преподнесённую нам на коллективе Куниным, и заявил, что в таком виде, в котором она сейчас существует у Кунина, нам не подходит, так как построена на туманных идеалистических концепциях. Эту систему можно использовать у нас в том случае, если её в корне переделать и поставить на рельсы реалистические, то есть сделать её методом, могущим стать учебным пособием для постановки голоса драматического актёра у нас в «Березоле».

Александр Степанович перевёл всю систему Кунина в план её практического применения для лучшего и точного пользования разными резонаторами и всеми регистрами в постановке голоса драматического актёра. Членам режиссёрской лаборатории Курбас дал задание упорядочить весь этот материал, причём не всем в обязательном порядке, а тем, кто захочет повозиться с этой работой. И действительно, нужно было повозиться. Я и ещё несколько человек, не помню уже кто, с большим рвением взялись за преобразование этого очень интересного для нас материала.

Через месяца два-три у меня выкристаллизовалась довольно чёткая программа нового метода настраивания голосовых данных драматического актёра, по этим, условно названным нами, «сферам», с применением соответствующего дыхания и ряда упражнений.

Образно это выглядело так: актёр, освоив и осознав путём целого ряда упражнений свой психофизический аппарат, нажимая, как на клавиши рояля, на любую «сферу», получал гамму окрашенных эмоциями резонаторов, поднимал или опускал на любой регистр свой голосовой аппарат. Работа кропотливая, но очень эффективная. Актёры же, рождённые с поставленными голосами от природы, а такие были, есть и будут, не нуждались в подобной постановке. Это Бучма, Крушельницкий, Ужвий, Чистякова. Их психофизическая природа была готова зазвучать в любой «сфере» органично и без фальши.

Курбасу больше всего понравилась моя разработка метода постановки голоса и он разрешил мне работать по ней и совершенствовать её во второй мастерской.

Позже в своей постановке «Макбет» Александр Степанович дал мне задание настроить голосовой аппарат актёров в соответствии с требованиями постановки и трактовкой пьесы. Приходилось работать с некоторыми актёрами в соответствии с ролью, над расширением диапазона голоса, над утверждением высоких регистров голоса или низких регистров, не забывая об эмоциональной окраске, в которой они должны были звучать.

В конце 1924 года Курбас уехал из «Березиля» на одесскую кинофабрику снимать фильм «Арсенал». В режиссёрской лаборатории его временно замещал Фауст Лопатинский, а по преподаванию мастерства актёра в институте — Василь Василько.

Зимой этого года в сезоне 1924/1925 года Фауст Лопатинский поставил спектакль «Пошились у дурні» Кропивницького в цирковом плане. Спектакль этот стоит в единственном числе в рубрике формалистических спектаклей «Березиля», такой ярлычок за ним узаконился.

<sup>8</sup> Театр рабiтничої молоді — радянський театр, що існував у 1920–1930-ті; колективи з такою назвою працювали у багатьох містах країни.

А я бы сказала, не столько формалистический спектакль, сколько озорной, поставленный под влиянием спектакля Эйзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, который Эйзенштейн как руководитель Пролеткульта поставил тоже в цирковом плане. Да, озорной, эксцентричный, где режиссёр, как жонглёр, легко бросал высоко тренированных актёров в самые невероятные положения, и они благодаря своей вышколенности выходили жизнерадостными победителями. Это был очень оптимистический спектакль. Ему легко было надеть ярлык формализма, но комедийное существо этой пьесы блесло и радовало зрителя. Факты — вещь упрямая. Спектакль шёл в сезоне подряд 65 раз при переполненном зале. Старые актёры, деятели этнографического украинского театра вставали и уходили оскорблённые после первого акта. Студенчество, молодёжь, работники цирка, руководители города смотрели спектакль по пять-шесть раз с удовольствием. Актёры в этом спектакле были живыми людьми, не потеряв своего внутреннего содержания, которым их наделил автор. Возможно, это сочетание: необычные предлагаемые обстоятельства и сочность персонажей, попадающих в остроумные ситуации на сцене, — придавало спектаклю жизнерадостность и быющую через край талантливость. Этот спектакль, скорее, звучал как протест против старой украинской рутины.

В этом спектакле мне пришлось бесменно играть Оришку в плане рыжего. Зритель очень полюбил эту трогательную лирическую фигурку, которая так легко продельвала на трапеции всякие фокусы, падала арабским салто в сетку, непринуждённо пела свои арии после рундатов и кульбитов и искренне любила своего Васыля.

В 1925 году Курбас вернулся в «Березиль», а Фауст Лопатинский уехал на Одесскую кинофабрику снимать фильм «Синий пакет» и пригласил меня для исполнения главной роли в этом фильме.

В 1925 году «Березиль» переехал в Харьков, куда была переведена столица Украины. Я ехать с «Березилем» не могла, так как готовилась стать матерью.

После — перерыв в три года: 1926, 1927, 1928 год. В этот период я снималась в главной роли в фильме «Василина-бурлачка» по повести Нечуй-Левицкого «Василина».

В сезоне 1928/29 года Курбас пригласил меня для участия в опереточном репертуаре «Березиля».

В сезоне 1928/1929 года была поставлена оперетта «Микадо», где я пела Литти-Фурию (каскадная роль) и приготовила в оперетте «Королева неизвестного острова» (автора не помню) роль королевы.

В 1930 году я опять рассталась с «Березилем» и уехала сниматься в фильме «Кармелюк» (первый вариант), где исполняла роль жены Кармелюка. Этот период моей работы с Курбасом я вспоминаю как-то не ярко. Александр Степанович в этот период создавал синтетический театр. В репертуаре были пьесы Кулиша, Микитенко, оперетты, музыкальные обозрения «Алло на хвыли» и пьесы Ирчана.

В 1930 году я оставила «Березиль» и больше в творческой работе с Курбасом не встречалась.

После сорока лет практической творческой работы на театре я с благодарностью вспоминаю Александра Степановича Курбаса, который сумел привить нам, своим ученикам, высокие идеалы в искусстве. И хотя иногда в своих исканиях при создании системы воспитания актёра и режиссёра, а также при создании украинского театра нового типа он ошибался, но самокритически разобравшись во всём создаваемом, прислушивался к нашему голосу будущих режиссёров и актёров советских театров, не искушённых ещё теориями и направлениями других театров. Он смело исправлял свои ошибки, безжалостно ломал подчас идеалистические тенденции, в которых он был воспитан, изучая немецкую философию. Сам изучал и нас заставлял изучать теорию марксизма-ленинизма, которая должна была лечь в основу нашего творческого воспитания.

Если проследить за творческим путём его учеников, то мы убеждаемся воочию, как правильно они усвоили его учение новатора и неутомимого искателя. Как расцветали они — актёры и режиссёры украинского советского театра. Это талантливые режиссёры и теоретики — Васыль Василько, Михаил Верхацкий, Фауст Лопатинский, Борис Тягно, Игнат Игнатович, Владимир Скляренко, Борис Балабан, Ханаан Шманн, Лесь Швачко, Ефим Лишанский, Леонид Френкель и др. Такие актёры как Валентина Чистякова, Амвросий Бучма, Любовь Гаккебуш, Мария Крушельницкий, Рита Нещадименко, Дмитрий Милютенко, Данила Антонович, Лесь Сердюк, Мария Склярова, Доминан Козачковский, Федор Радчук и др.

Хотя в своё время многих из них заставили отречься от Александра Степановича Курбаса, выступить с критикой всех его теоретических установок и практической деятельности на театре, но то богатство, которое мы от него получили: высокая театральная культура, горение в творческой работе, отсутствие всякой фальши при создании социально-реалистических образов и спектаклей, всестороннее развитие, обширный кругозор, глубокий патриотизм и преданность Родине — этого никто не мог у нас отнять, и мы руководствуемся и по сей день всем этим богатством в полную меру своих сил.

*Пигулович Зинаида Александровна,  
режиссёр народного театра, г. Вознесенск, Николаевская обл.*

1. Ирина Стешенко про Леся Курбаса // Наука і культура: Україна, щорічник. — К., 1987. — С. 391–392.
2. Лист З. Пігулович до В. М. Гайдабури від 27.06.1968.
3. Леся Курбас. Спогади сучасників / Упоряд. М. Г. Лабінський. — К., 1969.
4. *Пігулович З.* Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра «Березиль» [Машинопис]. — МТМК України. Ф. Р.: архів Курбаса О. С., од. зб. 10032.
5. *Авдієва І.* Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки // Леся Курбас. Спогади сучасників / Упоряд. М. Г. Лабінський. — К., 1969. — С. 149.
6. *Кузякина Н.* Становление украинской советской режиссуры (1920 — начало 30-х гг.). — Л., 1984. — С. 34.
7. *Швачко О.* Спогади про незабутнє [Машинопис]. — Зберігається у фондах МТМК України. Ф.Р.: архів Курбаса О. С., од. зб. 10033.
8. Зінаїда Пігулович, режисер народного театру м. Вознесенська Миколаївської області // Новини кіноекрану. — К., 1968. — № 9. — С. 12.
9. *Розенцвейг Б.* «Нові йдуть» // Пролетарська правда. — 1923. — 24 листоп.

**Анотація.** Публікація репрезентує частину неопублікованого спадку першої української жінки-режисера, вихованки Леся Курбаса, діяльності якого, головним чином, цей текст присвячений. Іншим об'єктом її уваги є учень засновника «Березиля», режисер театру і кіно, один із лідерів українського авангарду — Фавст Лопатинський.

*Ключові слова:* Леся Курбас, Фавст Лопатинський, «Березиль».

**Аннотация.** Публикация представляет часть неопубликованного наследия первой украинской женщины-режиссера, воспитанницы Леся Курбаса. Другим объектом ее внимания является ученик основателя «Березиля», режиссер театра и кино, один из лидеров украинского авангарда — Фауст Лопатинский.

*Ключевые слова:* Леся Курбас, Фауст Лопатинский, «Березиль».

**Summary.** The publication is part of the unpublished heritage of the first Ukrainian female director, student of Les Kurbas. Another object of her attention is a disciple of the «Berezil» founder, film and theater director, one of the leaders of Ukrainian avant-garde — Faust Lopatinsky.

*Keywords:* Kurbas, Faust Lopatinsky, «Berezil».