**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

**ДУБЕНСЬКИЙ КОЛЕДЖ**

**РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

НАУКОВО-ДОСЛІДНИЦЬКА РОБОТА

НА ТЕМУ:

*"Лесь Курбас як фундаментатор модерного українського театру"*

 Підготувала: Цюзік Ю.О.,

 студентка ІІ-С курсу

 Науковий керівник: Даниленко М. П.

 Дубно-2017

### ЗМІСТ

Вступ………………………………………………………….................................3

**Розділ І.** Лесь Курбас:людина, митець,знакова постать української історії та культури  ……………………………………………...........................................................5

**Розділ ІІ.** Театральне новаторство Л.Курбаса: основні впливи, проблеми, характерні риси…………………………...………………………...……………14

Висновки………………………………………………………………….……...15

Список використаної літератури………………..................................................17

 ***ВСТУП***
 Театр – це відображення життя народу, а воно завжди розвивається бурхливо і динамічно, а в Україні особливо. Непоправної втрати зазнали театр й драматургія через численні заборони на імена і твори, фізичне знищення митців.
 Неупереджений погляд на історію світового театру, становлення його форм, жанрів, театральних систем показує, що кожна доба у видовищному мистецтві починалася з появи нової міфології, культу, відповідного свята, навколо якого виростали форми громадського спілкування й розваги, і нарешті поставав театр. Елементи театрального мистецтва України беруть початок з глибокої давнини, коли вони проявлялися в народних іграх, танцях, піснях та обрядах. Причому початково - у таких формах, де театральне видовище ще не виділилося з форми громадського спілкування. Це було таїнство, присвячене якомусь богові, містичній сутності або обожненій особі - містерія. Так само називався і видовищний жанр, з якого у майбутньому проростали театральні системи.
 Не був винятком цієї традиції і театр, очолюваний Лесем Курбасом, який, на думку Н. Корнієнко, "будував театр, котрий зв'язав би наше минуле через пам'ять про містерію і наше завтра". Містерійну природу курбасового театру усвідомлювали не лише дослідники, а й сучасники, на думку яких у містерійному ключі, у жанрах дотичних до містерії .
 Початок XX ст. ознаменував собою початок бурхливого творчого процесу у світі та в Україні зокрема. Новий зміст творів гармоніював із широким використанням традицій національної й світової літератури. Курбас та його учні в керованому ним театрі вирішували такі вистави: "Чорна Пантера і Білий Ведмідь", "Великий льох", "Йоля", "Цар Едіп", "Різдвяний вертеп", "Гайдамаки", "Свобода", "Жовтень", "Новий Месія", "Джіммі Гіґґінс", "Жакерія", "Напередодні", "Народний Малахій", "Диктатура", "Машиноборці", "Маклена Ґраса".

 Усвідомлення містерійної основи курбасового театру дозволяє точніше окреслити особливості його системи. Проте чи й справді ці вистави були "достеменними містеріями"? І так, і ні. Все залежить від відповіді на елементарне, здавалося б, запитання: що таке містерія?Ніхто не може узагальнити це визначення,кожен має своє бачення його. Безліч видатних осіб сприймає містерію як вільне інсценування біблійних сюжетів.

 ***Метою***є представлення унікальної особистості Леся Курбаса через конкретику його творчих здобутків, мистецьких відкриттів в галузі театрального мистецтва.

 ***Об’єктом*** науково-дослідницької роботи виступає видатна постать Леся Курбаса,а також його культурний внесок в розвиток українського театру.

Курбасівські традиції та мистецькі принципи, уроки новаторського пошукового мистецтва продовжували А. Бучма, Д. Мілютенко, Н. Ужвій, О. Сердюк, П. Куманченко, В. Василько, В. Скляренко, Д. Козачківський, С. Бондарчук, Г. Ігнатович, Я. Бортник та багато інших митців у різних театрах України.

Письменники-соратники Курбаса (Ю. Смолич, П. Тичина, М. Бажан, О. Дейч та ін.) у своїх спогадах змальовували образ талановитого творця, наголошуючи на безпідставності звинувачень і наклепів на нього та його театр.

 Загадка та феномен театру «Березіль» й досі не розгадані українськими істориками та театрознавцями,як юнак з незакінченою освітою зміг створити театр грандіозного масштабу та вивести рижесуру на європейський рівень?Всі пишаються таким вітчизняним реформатором . Його називали чарівником сцени, творцем образів нечуваної виразності, Режисером з великої літери і навіть цілим театральним інститутом. В повній мірі розділивши трагічну долю свого покоління, Курбас опинився на лезі боротьби між пережитком минулого та прогресивними напрямами в культурному житті країни.

 ***Актуальність роботи*** повязана із унікальним педагогічним, режисерським талантом Курбаса, що може бути прийнятий як зразок для наслідування і перейняття наступними творчими особистостями.
 ***Завданням*** є об’єднання різних думок,що висловленні про творчість Леся Курбаса,аналіз режисерських постановок.
 ***Структура дослідження.*** Даний освітній проект складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаної літератури.

 ***РОЗДІЛ І. Лесь Курбас:людина, митець,знакова постать української історії та культури***

 **Лесь Курбас - знакова постать українського модерну,засновник театру та режисерс­тва. Народився Олександр-Зенон Степанович Курбас 25 лютого 1887 року в місті Самборі на Львівщині в родині галицьких акторів, відомих за** псевдонімами Степан та Ванда Яновичі. Навчався в Тернопільській гімназії, потім – у Львівському універ­ситеті, де брав активну участь у громадському житті, боротьбі за українізацію уні­верситету. На **знак протесту проти політики полонізації перевівся до Відня, який був на той час одним із найбільших осередків світової культури. Там навчався на філо­софському факультеті, слухав лекції зі славістики, захопився театральним експери­ментаторством, закінчив драматичну школу при Віденській консерваторії.
 2017-й — рік знакової дати для постаті Леся Курбаса: 130 років від дня його наро­дження,цей день відзначили у Львові .
Курбас —засновник театральної галактики. Ми маємо цілий космос, який потрібно відкрити для себе.
 Юність Курбаса збіглася з бурхливими часами доби модерну. У «великому світі» щось було явно негаразд. Гамлети «не лише на сцені, а й серед пу­бліки», Треплєви, що стрілялися через неможливість ідеалів досконалості. Нафанта­зоване, вигадане не вміщалося в рамки дійсності. Згубна спокуса театральних ілюзій жила в Курбасовому серці ,разом із доволі скептичного чоловіка він не перетворився на особу ,що живе самою надією. Все це заводило від життя до книжки, від реальної матерії світу — до духовного скиту. Вирішення конфлікту сучасники Курбаса вба­чали то у відмові від недосконалості людини на користь безвідмовної маріонетки;то у несприйнятті предметного світу, який обманув людину; то в ностальгійній увазі до минулого, до мистецтва древніх, коли художники черговий раз зверталися до ідеалів Греції і Стародавнього Єгипту. Моріс Метерлінк пропонував поринути в суто сим­волістське існування, а Дункан співала оду діонісійству й культові оголеного тіла. Хтось проповідував простоту, хтось молитовно чекав на чудо, звернувши свій пог­ляд до містики і магіки. Світ був строкатий. На клаптиках старих романтичних зна­мен поети писали свої відчайдушні вірші про майбутню війну, світову катастрофу, — театр, малярство, музика кричали, борсались, благали спасіння і кликали його. Образ цілісного життя подрібнювався. Відновити розірвану «нитку часу» — озна­чало знайти соціальні, моральні, національні орієнтири. Курбас це розумів. Як і ба­гатьом у ті роки, йому здавалося, що змінити світ може лише мистецтво. Йому хоті­лося, щоб ідеальним світом майбутнього були правила культура.**

 **Двадцятирічний ідеаліст і майбутній режисер уперто шукав свою точку опори, якою б він, як Архі­мед, перевенув світ. А розпочалося все у Відні 1907—1908 років. ...До того була ро­дина — дід священик, батько — відомий актор, якого класик Іван Франко назвав «головною силою» галицького театру. Гімназія.... У Відні Курбас, записавшись «на германістику і славістику», обирає філософські та теологічні студії, само собою — вивчає мови: німецьку й польську він уже знав, займається старослов’янською й са­нскритом ,ще в шостому класі гімназії вивчав англійську, щоб читати в оригіналі Шекспіра, а у восьмому засів за норвезьку заради Ібсена. Але головне — повна відк­ритість інтелектуальному і духовному началам як Заходу, так і Сходу. В його біблі­отеці того часу були книги написані — німецькою мовою есеї та розвідки з персид­ської, арабської, індійської, китайської літератур; старонімецька поезія і проза; есеї Георга Брандеса про російську літературу від Аввакума до Достоєвського і багато робіт із давньогрецького театру й драми, психологічні портрети Шекспіра, Гете, Во­льтера; нарешті — Плавт, Теренцій, Лукіян, «Махабхарата» і «Рамаяна». Певний час захоплюється моралістикою Льва Толстого. Вабить тибетська медицина і давньоін­дуські «Веди». Але потаємним «манком» був театр. Вставши о п’ятій ранку, Лесь поспішав разом із товаришами в нічну чергу до театральної каси, щоб за годину-другу одержати квитка й весь день перебувати у солодкому передчутті зустрічі з прекрасним — з Моїссі—Ромео або неперевершеним Кайнцем—Фердинандом чи Річардом. Лесь пізнавав Відень «доби трагічного розуму», як визначив Європу пер­шого десятиліття ХХ ст. Б.Райх. Саме тепер у підґрунтя духовного пошуку Курбаса закладається «непідвладна безконечність» — етико-філософський пошук спирається на фігури Франциска Ассізького та Якова Беме, якими на той час захоплювалася Європа, а ще — виникає гаряче зацікавлення містикою та фантастичними картинами світу. Життя було просякнуте романтикою і католицизмом. Відкривалися нові сто­рінки потаємних знань, і Європа, якій знані були багато славетних імен, виявилась особливо чутливою до кумира європейського студентства швейцарця Рудольфа Штайнера. У його статтях про світовідчуття Гете і Шіллера, в театральних оглядах, роздумах про Вагнера, Ібсена, Достоєвського приваблювало торжество духу й «фі­лософії свободи». Штайнер, що у своїй антропософії спирався на нові природничі відкриття, був близький молодому Курбасові — в рухові через ці знання до надчут­тєвого він відчував великі потенції. Антропософія віщувала «друге пробудження», не знане побутовою, «простою», «лінійною» свідомістю. На противагу зовнішнім вимірам життя і «зовнішнім» станам душі, Штайнер кликав до «інспірації» — до та­кого стану «чистої порожнечі» свідомості, коли її «пильність» дозволяє увійти в неї лише духовному (сучасне мистецтво, як ви помітили, продовжує користуватися цією коморою). Штайнер наполягав на «глибокій тиші-мовчанні людської душі» як передумові цього, на «духовному слуханні». Так народжується головне — те, що потім мистецтво «перекладає» на мову чуттєвого і надчуттєвого. Саме це «друге пробудження» встановлює нову ієрархію і нові стосунки зі світом реальних фізич­них речей: їхнє місце — похідне, другорядне. Інколи воно дорівнює сну, галюцина­ції, міражу. У своїх лекціях про природу сновидінь Штайнер вказував, що така нова ієрархія цінностей у житті душі і духу змінює навіть образи сновидінь, які стають одкровеннями про сутності, про природу головних законів буття і перестають бути комбінаціями елементів із побутового досвіду. Все це імпонувало Курбасу ,так як пізніше буде імпонувати іншому великому художникові — російському акторові Михайлу Чехову, який у 1924 році спеціально поїде до Європи на студії Штайнера. «Людина є мікрокосм, що несе в собі всі тайни макрокосму», — стверджував Штай­нер услід Сковородою. (Але Курбас про Сковороду ще не здо­гадується). Пропонується «співпраця», «співтворчість» людини із всесвітом, пі­знання не лише інтелектуальне, а й через піднесення духу, екстаз, через мобілізацію підсвідомого, яке постійно формує людину. За Штайнером, митцеві належало вести себе до стану особливого духовного піднесення, в якому він бачить усе довколишнє ніби заново, новими очима, — це нове бачення і веде до преображення (перетво­рення) людини і світу. Таке своєрідне світоглядне «очуднення», «відчуження». Дос­ліди такого роду приваблювали Курбаса не лише як теоретик. 1913 року в Берліні Штайнер створив Антропософське товариство і розвивав саме цю духовну науку. 1907 року на Мюнхенському конгресі свого товариства продемонстрував постав­лену ним «Елевзинську драму» Едварда Шюре з Марією Сіверс у ролі Деметри . Це була своєрідна містерія, що стала наслідком духовних експериментів із самопі­знання, досліджень із «надчуттєвим», інтуїтивним, напружено образним («імагітив­ним»). Курбас був захоплений штайнерівською ідеєю повернення до колискових форм театру, коли театр був «таким різновидом дійства, у якому беруть безпосере­дню участь усі, хто зійшовся
його правити». У товаристві таких мислителів, як Анд­рій Бєлий та Вячеслав
Іванов, Штайнера більше шанували як теософа і містика — Курбаса ж більше цікавив театральний бік справи, спроба поєднати свідомість гля­дача зі свідомістю та переживаннями героя. Беручи участь у виставах Штайнера, Курбас переконувався в можливості повного злиття сцени і залу й доходив висно­вку, що і актори, і глядачі повинні сповідувати одну й ту ж моральну релігію. За та­кої єдності світорозуміння творчість актора здатна межувати з ясновидінням, а театр може стати містерією майбутнього дня, що перетворює людину психологічно, зсе­редини, через творчість душі. Одне слово, кожна доба має своїх кумирів. Уракурсі Відня сучасні Курбасові сюжети українського театрального життя видавалися над­мірними і драматичними. Втім, міраж віденського свята не обманював. Юнацьке захоплення Курбаса Штайнером засвідчувало щільність зв’язку Курбасових ідей та ідей часу, пошук моральних абсолютів, характерних для європейського мистецтва початку століття. 1920 року Курбас запише у щоденнику: «Мистецтво, особливо те­атр, мусить повернутися до своєї первісної форми — форми релігійного акту. Воно... в суті своїй — акт релігійний. Порівняй — Штайнер — поняття мистецтва як люциферичного начала.
Порівняй — Ед. Шюре. Воно — могутній засіб перетворення грубого в тонке, під­йому у вищі сфери, перетворення матерії. Тоді дійсно театр — храм, і мусить бути чистим і тихим, хоч і всякі молитви будуть у ньому». «*Як для Гете, театр для Кур­баса був ретортою, в якій він, наче алхімік минулих часів, шукав філософського ка­меня, котрий здатен перетворювати буденщину людських душ на золото...»* .Першою спробою щасливої утопії став Молодий театр (1916—1919) у Києві. Кур­бас починав як «людина келії». Він ніби був готовий продовжити Гоголя, містичну тишу його начал. Усамітнення, німота, спокій — Курбас з самого початку був схи­льний до цього. І не випадково наприкінці творчого життя, в передчутті трагічного фіналу, його думка знову, як і в роки юнацтва, кружляла навколо теми відходу — у монастир, у келію, на маяк, у тишу самотності. Повної і цілковитої. Але це потім... Зараз же «*людина келії»* потрапляє у відчайдушний вир пристрастей. Молодий театр стає початком нового модерного українського театру, театру авангарду. Так починалася нова сторінка української культури після доби знаменитого театру корифеїв.** Отже,Л.Курбас визначна особа для українського народу,у якої підгрунттям духовного пошуку є етико-філософське становлення **Франциска Ассізького , Якова Беме ,а особливо повпливали статті Рудольфа Штайнера про світовідчуття Гете і Шіллера, в театральних оглядах, роздумах про Вагнера, Ібсена, Достоєвського,його приваблювало торжество філософії та свободи.**

 ***РОЗДІЛ ІІ. Театральне новаторство Л.Курбаса: основні впливи, проблеми, характерні риси***
Початки самостійної театральної діяльності Леся Курбаса пов’язані зі Львовом, Львівським університетом. Саме тут поруч із вивченням академічних дисциплін Л. Курбас засвоював і уроки національної боротьби за український університет, саме тут став одним з організаторів студентського театру ,його режисером та актором. У цьому контексті створення майже через 100 років по тому у стінах Львівського національного університету імені І.Франка кафедри театрознавства та акторської майстерності, а згодом- факультету культури і мистецтва – не випадковість, це ще й певна історична закономірність, якщо хочете – знак.

Відкриті наукові семінари, виступи провідних учених світу, діяльність міжнародних центрів, можливість спілкуватися із закордонними фахівцями, видавати спеціалізовані часописи, організовувати і брати участь у конференціях, слухати філологів, політологів, істориків, фізиків, філософів, математиків, які, працюючи кожен у своєму фаховому діапазоні, мають змогу виносити загальні положення своїх наукових тем до широкої університетської аудиторії; діяльність започаткованого 1997 року львівсько-варшавського наукового семінару «Філософії науки», присвяченого міждисциплінарним студіям, у світлі того, що складає щоденне життя університетської спільноти, цілком по-іншому сприймаються витоки непересічної особистості Л. Курбаса, які так ретельно й послідовно дослідила у своїй відомій книжці «Театральна юність Леся Курбаса» Ірина Волицька.
 Поступово освоюючись на університетській, новій для театрознавця, території, починаєш відчувати спорідненість своєї професії, театру, мистецтва взагалі із величезним, глибоко вкоріненим у європейську гуманітаристику древом життя академічної науки. У цій ситуації, «зосередини», по-новому бачиться важливість наукових світоглядних засад для розвитку й утвердження будь-якого митця, театрального – у першу чергу. Бо ж ідеться про здатність до моделювання та конструювання особливої художньої реальності, а для цього треба знати закони функціонування і всесвіту, і глибин людської свідомості.
 Закладені у гімназійні знання мов, широта й універсалізм світогляду режисера, відкритість до найповніших наукових теорій та гіпотез, те, що сьогодні ми називаємо «міждисциплінарністю мислення», - усе це не випадково і не раптом розвинулося у справжній феномен творця-філософа, практика-теоретика, рівних котрому саме в цій – освітній, світоглядній царині, - мабуть, не знайдемо ані серед нащадків Майстра. У цій статті спробую накреслити мапу Курбасових назавжди втрачених документів і не завжди точно записаних його учнями слів майстра лектуального і духовного польоту. Для початку звернімо увагу на лексику Л. Курбаса: мікрокосмос, макрокосмос, космос, всесвіт, сонячна система, згустки енергії, матерія, сила, простір і час, тривання, континуум, механіка, статика, динаміка, кінетична енергія, потенційна енергія, інерція, маса, прискорення, тривимірність, четвертий вимір, релятивізм, причинність, інволюція та еволюція, дедукція та індукція тощо. Додаємо до цього імена науковців, на яких він посилається, - арістотель , Христіан Гюйгенс, Герман Людвіг Фердінанд Гельмгольц, Ісаак Ньютон, Герберт Спенсер, Фрідріх Ніцше, Анрі Бергсон, Освальд Шпенглер, Альберт Айнштайн. Долучимо вибрані назви книг із його бібліотеки: «Біопсихологія і суміжні науки» Володимира Вагнера, «Наукові основи краси та мистецтва» Люоболенського, «Мистецтво і природи» В. Шербульє, «Нариси колективної психології» Л. Войтовського, «Соціологія страждань» Ф. Мюллер, «Цікава метеорологія» Д. Святського и Т. Кладо, «Розвиток астрономічних поглядів» Уайта та інші.
На цьому просторі, активно опановуючи найсучасніші гіпотези та відкриття в царині природничих наук, філософії та психології, невтомно працював Л. Курбас у пошуках нового розуміння феномену театру. Процес цього пошуку – в його усних виступах, щоденникових нотатках, друкованих статтях, а також – на сторінках опрацьованих ним книг. Червоним олівцем він активно скреслює русизми у «Німецько-російсько-українському словнику термінів з обсягу механіки» Т. Секунди; ретельно працює над «Колективною рефлексологією» Володимира Бехтєрєва, позначаючи цілі розділи, абзаци, окремі думки, наприклад: «Закон збереження енергії як загальній світовий закон має безпосереднє застосування як до діяльності колективу, так і до окремої людської особистості». В іншому виданні – «Питання теорії і психології творчості» - рукою Л. Курбаса підкреслено: «Категорії простору й часу є основними формами всіх об’єднуючих зв’язків та співвідношень», і далі: «…поміж ролями суб’єкта в науці та в мистецтві немає різниці, лиш те, що в цих ролях фігурує один і той самий, тобто з однорідною організацією, суб’єкт». Таким суб’єктом, власне, й був сам Л. Курбас, «однорідна внутрішня організація» якого дозволяла йому одночасно виступати науковцем і митцем, теоретиком і практиком, як сказали б наші сучасники, - і «фізиком», і «ліриком».
За два роки Курбас організував «Молодий театр» (вересень 1917), завойовуючи різних глядачів Києва, через який перекочувались маси з усіх країв Евразії . У своєму «Мистецькому маніфесті» («Робітнича газета», 23 вересня 1917) Курбас оголосив, що «Молодий театр» піде тою самою власною українською дорогою, що нею пішла вже українська література — це одкидання провінційної залежности від російських стилів і «прямий поворот до Европи і до самих себе». В другому своєму теоретичному документі, «Театральні листи» («Літературно-критичний альманах», Київ, 1918, ч. 1) Курбас, що був тоді під впливом філософії Анрі Берґсона, виступає проти монополії побутово-реалістичного театру за театр європейський, театр нових стилів, у яких розкривалися б не мертва кора дійсности, а вітальні тайни буття і краси. Він називає реалізм *«найбільш анти мистецьким виразом нашого часу».* Важлива риса Курбаса: палкий український патріот і ентузіаст державно-політичного відродження України (з першої вистави «Молодого театру» вся каса була передана в «Національний фонд» — на Центральну Раду) — Курбас категорично виступив проти перетворення театру в «*наймичку»* політики. *Мистецтво є краса і тільки творенням краси може воно помогти відродженню народу*(«Театральні листи»).
Ніби намагаючись швиденько наздогнати і перейти етапи втраченого для України європейського століття, Курбас за один сезон ставить вистави у чотирьох різних стилях: реалістично-психологічний («Чорна пантера і білий ведмідь» та «Гріх» Винниченка), романтичний («Молодість» Гальбе і «Йо-ля» Жулавського), символічний («Вечір етюдів» за О. Олесем). У другому сезоні (1918—19) Курбас виставляє аж 11 п'єс, за матеріяльною допомогою такого надзвичайного мецената як Дніпросоюз і його голова, великий кооператор і організатор Дмитро Коліух. Від античного «Царя Едіпа» до «Кандіди». «У пущі» Лесі Українки, Курбасові інсценізації Шевченкового «Івана Гуса» та ліричних мініятур і старовинний «Різдвяний вертеп» становили український складник цього світового репертуару сезону. «Іван Гус», на думку Курбаса, був першим експресіоністичним спектаклем у межах колишньої Російської імперії. При певному еклектизмі й ухилі в стилізацію Курбас у своїх поставах виявив власне обличчя — активну волю до життя і активне ставлення до світу. Найбільш самостійними виставами були «Горе брехунові» Ґрільпарцера та «Цар Едіп» Софокла — в них повнотою були вичищені всі залишки натуралізму, а натомість запанували виразність руху і ритм. «Цар Едіп» був першим повносилим втіленням античної трагедії. Курбас дав нове трактування хорів. Здиференційована в рухах і голосах єдність хорів творила монументальний образ і, як свідчить історик театру Дмитро Антонович, «були вони новим словом у мистецтві, яке сказав український театр без огляду на те, що він як новий театр тільки починав своє життя».
Як сказав сам Курбас, «Молодий театр» дав етюд формальної театральної революції. У катастрофальному інтервалі 1919—21, між «Молодим театром», що загинув у хвилях чужинецького терору, і «Березолем» — Курбас поставив дві програмові вистави: «Макбет» Шекспіра і «Гайдамаки» Шевченка у власній талановитій інсценізації. «Гайдамаки» були підсумком трирічних шукань, вони йшли вже на цілком очищеному від еклектики і натуралістично-побутового стилю, як вистава монументальна. Курбас мав звичай давати акторам перед початком праці над кожною новою поставою своє режисерське експозе, позначене силою мистецько-філософської синтези. В експозе до «Гайдамаків» Курбас казав: «Постановка має бути монументальною, себто з внутрішньою динамікою і зовнішньою статикою. Монументальність — це перш за все простота, ясність і загальна значимість форми і змісту, це мистецтво великих пристрастей, могутніх страждань, високих екстаз, цільних характерів, різких контрастів, швидкої дії і сильних суспільних ідей, конкретних оригінальних образів, простих ліній, яскравих фарб... Звідси ясно, чому акцент не на побутовій подачі («Невольник», «Богдан» у старому театрі), не на деталі образу, а на його ідеї. Усе виразно, гостро, чітко. ...В любовних сценах лірика, а не солодке «*пронікновеніє*», що натякає на любовні переживання. Великий рух, статуарність — монументальність». (Із стенографічних записів режисерської секції театру).
 В «Гайдамаках» Шевченка-Курбаса, як і в «Царі Едіпі», знову всеформуючим мистецьким принципом стала ритмічна організація мас, руху, голосу. Шевченкове слово зазвучало в експресіоністичному виконанні з новою свіжою силою — могутній заклик із сцени театру до визволення — в умовах чужинецьких напастей на молоду республіку.
Того ж 1916 року, коли Л. Курбас започатковує у Києві студію, що повстане невдовзі як Молодий театр, у Росії, в своїй першій друкованій науковій праці зовсім юний філософ Олексій Лосєв напише: «*Сучасність забажала синтезу більше, аніж будь-яка епоха»*. За висловлюванням Карла Раймунда Поппера, це була доба «Великої науки», а в історії європейського театру – період «Великої театральної реформи» Л. Курбас став своєрідною об’єднувальною ланкою, містком поміж модерним мистецтвом та модерною наукою, поміж двома такими різними, на перший погляд, картинами світу: мистецькою та науковою. Ключовими у цьому синтезі були категорії часу, простору, руху.
У Курбасовій теоретичній спадщині не важко відчитати провідну бергсоніанську категорію «тривання». Вона прислужилась режисерові для дефініції модерного актора, нової технології гри: «Актор – це людина:
 1)що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі; Мистецтво актора полягає в умінні тривати в чужому ритмі, тобто коли свої індивідуальні здатності, свій матеріал підпорядковує винайденому чужому ритмові;
2)У якої ,основні чинники імпровізації – це постійне тривання в тому, що буде , а не в тому, що є.
 Цю ж категорію Л. Курбас застосовує дещо пізніше, у другій половині 20-х років і як категорію морально-етичну. Аналізуючи власну «кризу волі і віри» у запасах 1927 року, тридцятилітній Майстер пише: *«Те ,що просовує нас – це бажання вищого стану, аніж ті, які ми знали. А вищий стан – од тривання на високому»*. Тут же Л. Курбас визначає гасло свого життя як прагнення *«дійти до тривання на тому рівні, на якому я робив кращі вчинки свого життя».*
 Ми можемо припустити, що творчість А. Бергсона вплинула на юного Л. Курбаса ще в студентські роки, коли майбутній режисер навчався у Віденському, а згодом Львівському університетах. На цей час уже вийшли друком праці А. Бергсона («Матерія і пам'ять», 1896; «Безпосередні дані свідомості» 1889; «Творча еволюція» 1907), Л. Курбас міг знайомитись із ними в перекладах німецькою або ж польською мовами. Якщо цього не сталося у вказаний час, то, очевидно, виданий у Коломиї 1908 року перший переклад українською мовою бергсонового «Вступу до метафізики» (автор перекладу – Євген Яворницький) повинен був «наздогнати» Л. Курбаса або у Львові під час навчання, або в період праці у «Гуцульському театрі», або ж у перших роках професійної акторської кар’єри в театрі товариства «Руська бесіда».
На підставі цих думок Л. Курбас формулює: «…Сцена – це континуум простору в часі», «вистава – це розкриття дійсності в часі і просторі». При цьому, запитуючи сам у себе, відповідає: «Що важливіше? – Час». І даліпродовжує: «Як же на сцені виглядає час? Це є :ритм , метр, темп. Усвідомлення часу – це є усвідомлення його ритму.
Другим великим етапом Курбаса була організація (січень 1922) мистецького об'єднання «Березіль» як своєрідного творчого, виховного, дослідно-експериментального і культурно-громадського центру культурного руху 20-х років з прямим завданням якнайскоріше здобути Україні мистецьку суверенність нарівні з європейськими націями. За чотири роки (до переїзду в Харків 1926) Курбасів «Березіль» дав взірець українського експресіоністичного театру, класичність якого і для Європи визнав сам творець експресіоністичної драми Ґеорґ Кайзер. Побачивши в березні 1922 у Києві в поставі Курбаса свій «Газ», Кайзер заявив, що ні в Західній Європі, ні в Москві він *«не знаходив такого виразного і чіткого формою експресіоністичного мислення та втілення, як у курбасівському трактуванні його п'єси»*Курбас ніколи не ставав «класиком самого себе», а невпинно йшов уперед. Тому після «Газу» він вже не повертається до чистого експресіонізму, а ставить свій наступний ліпший твір «ДжімміГіґґінс» (прем'єра 20 листопада 1923) в конструктивістичному стилі. Неперевершеним конструктивістичним режисерським образом була сцена розтічі думок і божевілля нещасного Джіммі (грали Бучма і Гірняк), де десятки акторів метушаться навколо нього в сконструйованому режисером хаосі, кожний являючи його окрему думку чи уламок думки, і потім усі разом мертвою хваткою об'єднують свої руки навколо шиї Джіммі.
 Заключним для експериментального і перехідним до національно-синтетичного періоду «Березоля» були: друга Курбасова режисерська редакція — постава «Макбета» (7 квітня 1924) і «Золоте черево» (1926) Кромелінка. Курбасів «Макбет» викликав і захоплення і люті напади. Захоплювались конструктивістичними контурами і чисто курбасівським наростаючим ритмом спектаклю, життьовою силою, що дихала із трагедії, де злочин викликає злочин, мов у хімічній «ланцюговій реакції». Зате консервативна частина критики лаяла за втручання режисера у текст Шекспіра, за поширення ролі блазня і наголошене режисером контрастування вершин трагічного «низинами» комічного, за модерністичне роздягання наголо п'єси. Бурхливі дискусії взагалі супроводжували кожну поставу Курбаса.
Прем'єра «Золотого черева» зразу по переїзді «Березоля» до Харкова була тактичною невдачею Курбаса в боротьбі за русифікованого глядача столиці. Курбас не врахував, що Харків завше був у театральному відношенні російською провінцією, яка звикла приймати все, що «так як у Москві». «Золоте черево» було повне чудесних формальних інновацій, це був «паноптикум карикатур» — щось інше, як культивований доти Курбасом гротеск і буфонада. У пресі тільки Хвильовий і Досвітній привітали виставу, як «цілий театральний університет» і мистецький скарб. За допомогою ВАПЛІТЕ, що так довго і вперто воювала з урядом УРСР за переїзд і перетворення «Березоля» на столичний театр, Курбас скоро надолужив тактичну поразку і наступні його вистави множили армію прихильного глядача.
 Курбас як організатор доконав у київському періоді «Березоля». У бідних матеріальних умовах Курбас організував велетенську організацію, в якій майже безплатно працювали сотні молодих ентузіастів — акторів, режисерів, малярів, техніків — усі учні і захоплені прихильники Курбаса. Курбас організував у «Березолі» чотири театральні студії; окрема студія підготувала пересувний театр для села (влада не дала грошей на його функціонування); «Березіль» був єдиний тоді в СРСР театр, що мав окрему клітину для підготови режисерів; працювала малярсько-сценічна студія, з якої вийшов незрівнянний Анатолій Петрицький і Вадим Мелер та його школа; утворено перший на Україні театральний музей (переданий потім Українській Академії Наук); видавався власний журнал «Барикади театру» (вийшло кілька чисел в 1923 році); працювала при театрі драматургічна група; вироблялась власна театральна термінологія і український театральний словник (передано цю працю для продовження Академії Наук). Вся сценічна, педагогічна й організаційна робота Курбаса увінчувалась також власною методологією і теорією, бо Курбас мав філософічне спрямовання у всій своїй праці режисера, педагога, теоретика.
 Шалена творча і організаційна праця! — без грошей, без достатнього навіть харчування, без достатньої моральної підтримки з боку віками провінціалізованого і затурканого режимом громадянства і при постійній ворожнечі з боку Київського обкому партії, де тоді верховодили московські функціонери типу Павла Постишева. Зате коли Курбас дістав змогу показати лише маленьку часточку цієї праці у вигляді театральних макетів деяких його вистав на всесвітній виставці у Парижі 1927 року, то «Березіль» одержав золоту медаль.Великий був вплив праці Курбаса на Україні. В столичні і провінційні театри та в українське кіно пішли з-під його руки сотні по-европейськи підготованих акторів — на чолі з такими, як Бучма, Гірняк, Крушельницький, Чистякова, Ужвій, Мар'яненко, Сердюк, Добровольська, Нещадименко, Антонович та багато інших; десятки режисерів — ФавстЛопатинський, Василько, Ігнатович, Кудрицький, Тягно, Балабан, Дубовик, Бортник, Скляренко, Крушельницький, Гірняк, Бучма, Добровольська, Сердюк, П'ясецький, Швачко, Долина, Боднарчук. Між іншим, учні Курбаса створили вперше український театр музкомедії (зразки якого дав Курбас їм у «Березолі»), театри молоді тощо.
 В Харкові мистецьке об'єднання «Березіль» перетворилось на театр «Березіль»; велетенська організаційна мережа театру відпала. Зате в Харкові Курбас дістав від ВАПЛІТЕ правдивий мистецький клімат і підмогу, в першу чергу українського драматурга європейського формату Миколу Куліша. Ваплітяни дали «Березолю» також «Яблуневий полон» Дніпровського та тексти до прекрасних березільськихревій. Все це дало Курбасові змогу приступити одразу ж до основного мистецького діла свого життя — власної національної театральної синтези.
 Отже, **молодий театр стає початком нового модерного українського театру, театру авангарду. Так почалася нова сторінка української культури після доби знаменитого театру корифеїв.**

 ***ВИСНОВКИ***

Отже, Лесь Курбас за 15 років створив ту роботу театру ,яку б не вдалось створити за декілька десятиліть ні одному з режисерів.Л.Курбас вивів український театр на європейський рівень,підняв його на стільки,скільки було можна. Курбасівський знаменитий театр "Березіль" (1992-1933) став розвідником у світі нової театральної мови, нової семіотики. Художній шлях Курбаса - це шлях від антропософії Рудольфа Штайнера до космізму філософа Григорія Сковороди, від експериментального політичного театру до театру філософсько. Лесь Курбас синтезує містерію з театром новітніх інтелектуальних технологій і чуттєво-психологічних осяянь. Його кращі вистави: "Макбет" Шекспіра, "Гайдамаки" за Шевченком, "Газ" Кайзера, "Джіммі Гіґґінс" за Сінклером; вистави за п'єсами видатного українського драматурга Миколи Куліша та ін., - футуро-тексти Культури, які ніби "передбачили" пошуки Єжи Гротовського, Пітера Брука, Інгмара Бергмана, зайвий раз наголосивши на єдиних фундаментальних законах художньої самоорганізації.

Гуманістична етика його театру, його альтернативні духовні смисли, акценти на національних культурних пріоритетах і відкритість естетикам Заходу і Сходу стали звинуваченням митцю. В 1933 році Курбаса заарештували і відправили в один з концтаборів радянського ГУЛАГу - на Соловки. 1937 року його, разом з 1100 інших українських інтелігентів і інтелектуалів, "на честь ювілею Великої Жовтневої революції" було розстріляно.

Лесь Курбас - фігура світового контексту, він - один з лідерів українського Розстріляного Відродження.
 Певні засадні моменти у теоретичному доробку Л. Курбаса дозволяють нам говорити про знайомство митця із найновішими на той час природничо-науковими теоріями та про їхній вплив на формування сучасного театру. Виходячи з хронологічних міркувань, логічно припустити, що внутрішній рух митця відбувався від ідеалістичної концепції «внутрішнього триваня» А. Бергсона до «просторово-часового континууму, але не шляхом заперечення чи протиставлення, а об`єднання цих несхожих світоглядних картин. Органіка цього поєднання закономірна з огляду на наскрізну Курбасову категорію «перетворення». Показовим для нас є також те, що 1919 року вийшла друком праця А. Бергсона, в якій він дискутує із А. Айнштайном з приводу понять «тривалості» та «одно часовості». Чи була ця праця відома Л. Курбасові? Не знаємо. Але так чи інакше, маємо, ще одне переконливе твердження, що філософія театру українського режисера базувалася на найсучасніших наукових ідеях.
 У пошуках нових стосунків з аудиторією Курбас хотів розщепити драму на складові підсистеми, щоб спонукати глядачів переосмислити окремі театральні матерії і скласти їх у нове ціле,що і сталось із його підсвідомістю,після постановки Шекспіра.
 Курбас потім ще повертався до цієї вистави, прагнучи досягти нових висот, нового бачення, адже він по–своєму витрактував дав доброго ляпаса витонченим смакам українського селянства.
Враження від такої ні на що не схожої вистави різнились. Одні оголосили виставу «ве­ликим художнім досягненням» і геніальним твором, для інших це був просто скандал.
 Правильний спосіб ставити Шекспіра, (його боронили критики різних політичних і естетичних переконань) дуже нагадував старі звичаї і традиції комерційного й етнографіч­ного романтично–сентиментального театру, де взаємини між артистами й глядачами ґрунтувалися на ідеї, нібито сцена відтворює реальність, ще точніше — підкреслену реальність. Уявлення про стиль як потенційно хибний або правильний спиралося на закрите розуміння спільноти, а відтак на міць суспільного ладу.
 Підбиваючи підсумки, можна сказати, що видатний педагогічний,акторський,режисерський талант Курбаса спрямований не тільки на сцену, він спрямований глибоко у свідомість і сутність людей: в акторів він пробуджує власне я, сповнене художнього прагнення; у глядачів він викликає нескінченний потік різнобарвних емоцій.

 **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Балаєв Р. Лесь Курбас на Соловках // Театральная жизнь. — 1989. — №7. — С. 25–27.2.БЭС. — 3-е изд. — М., 1973. — Т. 14. — С. 23.
3.Курбас Лесь // УРЕ. — 2-е вид. — К., 1981. — Т.6. — С.22
4. Курбас Лесь // Митці України: Енцикл. довідник. — К., 1992. — С. 344.
5. Курбас Лесь // Енциклопедія українознавства. — Львів, 1994. — Т. 4. — С. 1238–1239.
6. Курбас Лесь // Мистецтво України: Біогр. довідник. — К., 1997. — С. 347.
7. Р. Б. Курбас Александр Степанович // Театральная энциклопедия. — 1964. — Т. 3. — С. 337–338.
8. Лабінський М. Курбас Лесь (Олександр) Степанович // УЛЕ. — К., 1995. — Т. 3. — С. 108–109.
9. Курбас Лесь (Олександр) Степанович // Шевченківський словник. — К., 1976. — Т. 1. — С. 336–337.
10. Лесь Курбас: Указатель литературы за 1957–1987 гг. / Мин-во культуры УССР; ХГМБК. — Харьков, 1988. — 31 с.
11.Старому Скалаті] // Укр. театр. — 1987. — №4. — С. 27–29.
12. Засвітилася зоря...: [ У Старому Скалаті Підволоч. р-ну відкрито десять років тому музей-садибу Л. Курбаса] // Свобода. — 1997. — 20 лют. — (Музей-садиба митця).
13. Корнієнко Н. Центр Леся Курбаса: [Створений в Києві] // Слово і час. — 1999. — №4–5. — С. 100–101.
14 Майстри української радянської сцени: Довідник / Автори-упорядн.: Р. Бернацька, С. Зайончківська. – К.: Держ. видавн. образотв. мистецтва і музичн. літератури УРСР, 1962. – 320 с.
15. Курбас Л. Статьи и воспоминания: Литературное наследие / Сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк; Вступ. ст. Н. Б. Кузякиной. — М.: Искусство, 1988. — 463 с.
16. Бйорнсон Б. Березіль / Пер. Л. Курбаса // Тисячоліття: Поетичний переклад України-Русі. — К., 1995. — С. 402–403.
17. Курбас Л. Шляхи «Березіля» і питання фактури // Тернопілля’97: Регіон. річник. — Тернопіль, 1997. — С. 401– 402.
18. Лесь Курбас: Система і Метод // Український театр. — 1998. — №1. — С. 27–30.
19. Курбас Л. Театральний лист // Укр. театр. — 1989. — №1. — С. 23–26.
20. Анікін Л. Соловецька голгофа Леся Курбаса // Дзеркало тижня. — 2005. — 19 лют. — С. 21.
21. Веселка С. Фрески, або крок на нову територію // Український театр. – 2006. - № 6. – С. 12-17.
22. Гасай Є. Поруч з Лесем Курбасом на Соловках: [Маловідомі штрихи до біографії укр. режисера] // Свобода. — 2004. — 10 лют. — С. 3. — (Долі людські).
23. Голобородько Я. Національний геніалітет (Курбас, Куліш, Крушельницький) // Слово і час. – 2006. - № 1. – С. 72-84.
24. Мазур Н. Перший трагік українського пореволюційного театру: Режисерська майстерність Леся Курбаса 20- х–30- х рр. // Культура і життя. — 2004. — 14 січ. — С. 3.
25. Бобошко Ю. Майстер // Укр. театр. — 1987. — №1. — С. 18–21.
26. Бондар Н. Українські письменники на Соловках: (Лесь Курбас) // Укр. мова і література. — 1997. — №13. — С. 3–4.