

## ПОДЯКИ

Ця колекція архівних документів про Олександра Степановича Курбаса і його театр «Березіль» не побачила б світу, якби мені не судилося народитись у легендарному Будинку Слово, в якому мешкала найбільш відома частина розстріляного відродження, тобто культурних діячів 30-х років минулого сторіччя, які були знищені сталінським режимом. Родина Курбасів мешкала на п'ятому поверсі 5-го під'їзду — в 64-й квартирі. Мене і цих талановитих людей роз'єднали простір і час, одна стіна між п'ятим і четвертим під'їздом, де я народилася, і дві генерації «слов'ян», мешканців Будинку Слово. Але що завжди тримало мене в полі тяжіння — це міфи і чутки про Курбаса і славетний театр «Березіль», які мені доводилося чути від моїх батьків. Про Курбаса — побіжно, а іноді пошепки; про театр, який носив вже іншу назву, Академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка — частіше й гучніше. «Міфічний» театр «Березіль» асоціювався у моєму дитинстві з дивовижним прізвищем Курбас. Живий Шевченківський театр постає у моїй свідомості як театр Леоніда Тарабарінова, Володимира Маляра, Юрія Головіна, Анатолія Стародуба та вже пізніше — Степана Пасічника. Уперше висловлюю подяку моїм батькам, українському поету Роберту Третякову і редактору Лідії Третяковій, людям культури, за ці ранні асоціації, «театральну» свідомість і, взагалі, за самий факт мого народження саме в цьому місці — Будинку Слово, що зіграв дуже важливу роль у моєму житті. Бодай ця подяка запізнилася, бо батько давно вже відійшов у засвіти.

Важко переоцінити внесок архівістів, які допомагали мені в моїй роботі над цією колекцією документів. Працівники Державного Архіву Харківської області (м. Харків) Людмила Момот, Валентина Плісак,

Юлія Гунько, засновники, архівісти і дослідники Харківського літературного музею Анатолій Перерва, Віктор Полянецький, Ірина Григоренко, Тетяна Пилипчук, Ольга Різниченко, Володимир Чапля, працівники Галузевого Архіву Служби Безпеки України (м. Київ) Сергій Богунов, Володимир В'ятрович, Георгій Смирнов і Володимир Говорун та численні архівісти Центрального Державного Архіву Громадських об'єднань України і Центрального Державного Архіву-Музею Літератури і Мистецтва (м. Київ) створили необхідну атмосферу для роздумів і вивчення документів.

Особливі подяки в. о. директора Центрального Державного Кінофотофоноархіву України імені Г. С. Пшеничного Г. І. Божук, провідному архівісту Т. М. Ржондковській за поміч у розшуку світлин Курбаса і «березільців» (акторів театру «Березіль»), актору і мистецтвознавцю Миколі Шкарабану, доньці учнів Леся Курбаса Володимира Скляренка та Надії Титаренко Інні Володимирівні Скляренко, та онучці Амвросія Бучми Валентині Ігорівні Заболотній, які передали світлини Курбаса та акторів його театру з їхніх приватних архівів для цієї публікації.

Надрукована колекція документів, яка збиралася протягом семи років, є результатом титанічних зусиль українського редактора Людмили Шалаєвої, яка трансформувала фотокопії документів у текстовий електронний формат. Ця праця потребує не тільки часу, терпіння і певних комп'ютерних навиків, а й неабияких знань у сфері української культури, театру і мистецтва. Її знання і загальна ерудиція допомогли в майже безнадійних перших спробах «розкодувати» поганий почерк деяких березільців, і без її суттєвого внеску цей проект затягнувся б на довгі місяці, якщо не роки.

Моя щира подяка першим читачам книги — західним науковцям Ірині Макарик, Марку Андрійчику, Сергію Плохію і Вірлані Ткач, а також моїм друзям з України, киянам та харків'янам, які підтримували мене і проект різними засобами — морально, матеріально та

інтелектуально. Серед них є редактори журналів і фахівці з питань енергетики, енергоресурсів і екології, лікарі й історики, письменники, художники і поети. Особливо хотілося б подякувати Альоні Варецькій і Вадиму Дюканову, Сергію Краснокутському і Вікторії Касьяновій, Леоніду Томі та Володимирі Брюггену.

Наукові досягнення і настанови моїх західних колег і вчителів — Майкла Хики (Bloomsburg University, USA), Ніка Берона (University of Nottingham, United Kingdom) і Мирослава Шкандрія (University of Manitoba, Canada) — надихали цей проект. Їхні праці залишаються для мене взірцем наукової ретельності і концептуальної глибини.

Щиро вдячна моїм попередникам — українським колегам, які вивчали і продовжують вивчати спадщину Курбаса. Їхні публікації і наукова діяльність поглибили мої знання про творчу майстерню Курбаса. Вдячна Центру Леся Курбаса (м. Київ) і особливо Тетяні Бойко, яка допомагала в моєму дослідженні, а також Лесю Танюку за надання можливості користуватися частиною його цікавої книжкової колекції, яка започаткувала книгозбірню Центру. Монографія Неллі Корнієнко «Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887—1937)» є безцінним джерелом для розуміння Курбаса як митця, працею, до якої я постійно повертаюся. Розвідки Сергія Івановича Гордєєва ознайомили мене з традиціями театральної школи Леся Курбаса та його здобутками у вихованні митців українського театру.

У роботі з різноманітними джерелами про Курбаса і «Березіль», які зберігаються в Харківській державній науковій бібліотеці ім. В. Г. Короленка, багато років мені допомагали її директор Валентина Дмитрівна Ракитянська, заступник директора з бібліотечної роботи Надія Костянтинівна Фірсова та працівники читальних залів, зокрема відділу україністики.

Я дуже вдячна канадському професору славістики Романі Багрій за її гостинність і за наші розмови в її будинку

в Торонто про Курбаса, а також про Корнієнко і Танюка, з якими життя звело її у Москві і Торонто.

Тепло згадую подружжя — Світлану Клебанову і Анатолія Стародуба, який нещодавно пішов з життя, за чудові вечори, які ми провели разом у Харкові, а також за розмаїття тем для розмов, які ми мали — про курбасівський театр, парадоксальність характерів митців, вино, українські політичні реалії і сьогодення.

Фінансова підтримка Гариманського інституту (Колумбійський університет) та Канадського Інституту Українських Студій мала вирішальне значення. Вона уможливила мої подорожі в Україну для архівних досліджень.

Нарешті я хочу подякувати моему чоловіку, професору Блюмсбергського університету, Дейлу Бертелсену за його терпіння і професійні поради щодо наукового пошуку. Курбас і березільці стали такими ж «його», як і «моїми». Вони цілком поглинули нас. Час, який ми не провели разом з моїм чоловіком у період моїх дослідницьких подорожей в Україну, ми називаємо «курбасівським». Млинці, які я непогано пекла в минулому, й інші українські страви, на приготування яких я раніше мала час, потрапили в категорію делікатесів і набули назву «березільських». Але є принаймні один позитивний побічний ефект такого занурювання в дослідження для нашої родини: мій чоловік зробився чудовим кулінаром тільки задля того, щоб не дати нашій родині померти з голоду.

## АЖУРНА ІСТОТА: КУРБАС І СЬОГОДЕННЯ (ЗАМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ)

Ім'я Леся Курбаса (Олександра-Зенона Степановича Курбаса), українського актора, театрального режисера, кінематографіста, перекладача, драматурга, педагога і теоретика театру, тісно пов'язане з модернізацією українського культурологічного простору 1920-х років. Саме тоді, в період національно-визвольних змагань, народжувалося нове розуміння українського мистецтва й індивідуального та колективного національного самоусвідомлення.

Про Курбаса написано багато і водночас недостатньо для того, щоб зрозуміти масштаб цієї людини й умови, за яких він намагався побудувати свій театр. З кожним новим документом і новим свідченням про Курбаса відкривається нова грань його характеру і його мистецького таланту, які формувалися під впливом багатьох факторів.

У 1920-ті роки процеси одночасної руйнації і будівництва нової радянської ідеології, мислення і стилю життя, що відбувалися з хворобливим прагненням довести, встигнути, не запізнитися, тримали митців у стані постійної напруги щоденного вибору. І цей вибір мусив бути зроблений не лише заради довговічності індивідуального внеску в сучасне мистецтво і мистецтво як таке, а й заради безпеки власного життя. Компромісні рішення, самовикривальні зізнання і зради друзів є тільки частковим переліком можливих тоді кроків для порозуміння із владою. У цій «гонці по вертикалі» Курбасові випали важкі випробування, але аналіз моральних компромісів, які були невід'ємною частиною життя Курбаса за радянської влади, не є метою цієї публікації.

Колекція архівних документів у цьому збірнику, що публікується вперше в Україні окремим виданням і

охоплює харківський період «Березоля» (з 1926 року), театру, яким керував Лесь Курбас, розкриває повсякденний світ театру, а також проблеми, які поставали перед Курбасом як режисером і менеджером театру. Внутрішнє життя акторської трупи та побутові проблеми людей, які складають основу театру, іноді здаються сторонньому спостерігачу дріб'язковими і другорядними. Але також достеменно відомо, що саме ці речі є основою стабільного та органічного функціонування театру.

Ця публікація є прагненням проникнути в таємницю творення атмосфери курбасівського театру, яка вибудовувалася під впливом складних стосунків як всередині театру, так і з зовнішнім світом та державою, не завдяки їй «турботам» і «допомозі», а всупереч їм. Тексти архівних документів допоможуть читачеві розгледіти постать Курбаса не лише в контексті панегіриків, які співалися митцю з приводу унікальності його таланту й освіченості, а й з позицій членів трупи, які були незадоволені поведінкою Курбаса в питаннях організації творчого процесу і побуту акторів.

Документи висвітлюють хронічне протиріччя, в якому Курбас творив (поза часом) і жив (у згоді з часом), що певною мірою підготувало його до написання заяви-зізнання, яке Курбас зробив Колегії ДПУ України 10 березня 1934 року, перебуваючи під арештом у Харківській в'язниці ДПУ<sup>1</sup>. Тижнем пізніше, 17 березня 1934 року, Курбас доповість оперуповноваженому секретного політичного відділу ДПУ УРСР Соколову, що в 11 років він відчув себе українцем, що зробило з нього «націоналіста, яким [він] був [упродовж] усього життя до останніх днів включно»<sup>2</sup>. Він творив філософський національний театр, але в абсурдистському інтелектуальному вакуумі, який культивувався культурною та мистецькою політикою партії. Політично-ідеологічні проблеми тісно переплелися з проблемами естетичної «відрубності» курбасівських вистав. Компромісом з боку Курбаса було запрошення до

<sup>1</sup> ГДА СБУ. — Ф. 6. — Спр. 75608 фп. — Арк. 36—37.

<sup>2</sup> ГДА СБУ. — Ф. 6. — Спр. 75608 фп. — Арк. 52.

театру інших режисерів, які робили касові розважальні спектаклі. Серед них — Валерій Інкіжинов, який поставив «Седі» і «Мікадо», Фавст Лопатинський з його «Саваю Чалим» (драма Тобілевича — Івана Карпенка-Карого), Борис Тягно («Король бавиться»).

Юрій Шевельов бачив трагедію і самотність Курбаса у двох вимірах — у його конфлікті з владою і з харківською публікою. «Ні серед критики, ні серед діячів театру взагалі й “Березоля” зокрема, ні серед публіки він не мав людей його рівня, здатних його розуміти», — напише Шевельов<sup>3</sup>. Але треба додати, що подані архівні документи свідчать також про третій вимір психологічного зламу Курбаса — непрості стосунки з трупкою та щоденні економічні труднощі, що ставили під сумнів майбутнє театру і його акторів.

Природа і характер документів, які увійшли до цієї збірки, збагачують наше уявлення про існування театру «Березіль» у кінці 1920-х — на початку 1930-х років у Харкові, складне не тільки завдяки політичному тиску і репертуарному диктату з боку влади, а й проблематичне з економічних і організаційних причин. Вони були суттєвою складовою частиною загального політичного тиску на театр, світогляд і манера експресії якого були ідентифіковані владою наприкінці 1920-х років як буржуазні, непманські і націоналістичні. Осучаснення класичних традицій у театрі сприймалося «з підозрою і засторогами»; авангардизм і футуристичне бачення вистав читалися владою як буржуазні «викрутаси»<sup>4</sup>. Курбасівська концепція «перетворення», яка стверджувала ритмопластику, міміку і символи, найбільш виразні методи театральної експресії, що стимулювали асоціативні процеси у публіки, здавалася чиновникам від мистецтва дуже складною і незрозумілою робітничим масам, а з 1926 року в цьому підході почали шукати «націоналістичні

---

<sup>3</sup> *Шерех Юрій. Я-Мене-Мені... (І довкруги): Спогади.* В Україні. — Т. I. — Х.: Фоліо, 2012. — С. 259.

<sup>4</sup> *Мовчан Раїса. Український модернізм 1920-х: Портрет в історичному інтер'єрі.* — К.: Видавничий дім «Стилос», 2008. — С. 30—31, 51.

ухили»<sup>5</sup>. Наприкінці 1920-х — на початку 1930-х років театрові «Березіль» стає все важче виправдати державні дотації, скорочення яких ставило під загрозу саме існування театру. Курбас, з його європейськістю, інтелектуальною вишуканістю і ажурністю нервової системи, почав усе більше драгувати владу. Він бачив амбівалентність влади до «Березоля», прояви якої вона майже не приховувала — суперечливі сигнали тимчасової прихильності до театру на тлі перманентної ненависті до розкнутості інтелектуальних устремлень його керівника.

Вищий керівний склад партії, уряду і секретних органів зберігав для себе право бронювати квитки на вистави «Березоля», залишаючи для себе найкращі місця в партері і ложах театру, хвалилися досягненнями театру перед іноземними гостями, називаючи «Березіль» одним з найкращих театрів у Радянському Союзі. Водночас Курбаса «чистили» на засіданнях театру, які, як правило, проводилися за участю представників місцевих органів влади, районного комітету партії, реперткому і представників робітничого класу харківських заводів і підприємств. Від Курбаса вимагали покінчити з його «інтелектуальною рафінованістю» і зрештою спростити естетичні уподобання на сцені, зробивши своє мистецтво зрозумілим робітничим масам. Коли було можливо, Курбас відсікав подібні напади, радячи робітникам «приносити до театру свій мозок»<sup>6</sup>. Як це своєчасно звучить, чи не так?

Запрошуючи читача до вивчення архівних документів 20—30-х років минулого сторіччя про стосунки митця із

---

<sup>5</sup> Див. дискусію про курбасівський принцип постанов театральних вистав: *Шевельов Юрій*. Зустріч з «Березолем»: Единбург, 1979 // Сучасність. — 1979. — № 11. — С. 79 (76—82); *Шкандрий Мирослав*. У пошуках нового: Революція в українському мистецтві 1920-х років (II) // Сучасність. — 1986. — № 2. — С. 48, 58 (42—58); *Корниенко Нелли*. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887—1937). — К.: Государственный центр театрального искусства имени Леся Курбаса, 2005; *Ермакова Наталія*. Леся Курбас і національна класична спадщина // Proscenium. — Режим доступу: [http://lnu.edu.ua/faculty/web\\_kultura/Proscenium/2012\\_1-3\\_32-34/Ermakova.pdf](http://lnu.edu.ua/faculty/web_kultura/Proscenium/2012_1-3_32-34/Ermakova.pdf), 16.

<sup>6</sup> ДАХО. — Ф. Р2755. — Оп. 1. — Спр. 39. — Арк. 206 зв.



владою, маємо за кінцеву мету нагадати про шкідливість маскультури, ерзацкультури чи субкультури, яку вимагала від Курбаса партія. На жаль, сьогодні в Україні субкультура є домінуючою. Ще в 1990 році Володимир Базилевський нагадував нам, що вона ще

не була такою агресивною і не претендувала такою мірою на роль законодавчу. Вона гримить з підмостків естради, шаленіє на стадіонах. Приголомшуючи строкатим пір'ям, настирливо лізе в очі і вуха. Всіма можливими і неможливими засобами утверджує своїх ідолів, силкуючись вписати їх у класичні реєстри. Але маскультура — це каліф на годину. Діють незримі фільтри і, зрештою, все стане на свої місця<sup>7</sup>.

Так трапилося з різновекторним мистецтвом Курбаса, яке замовчувалося кілька десятиліть, але все ж таки вижило і знайшло своїх шанувальників. «Приносити мозок до театру» здається сьогодні чи не найголовнішою умовою рецепції вистави будь-якого не примітивного театру. Але знову ж таки, на жаль, — умовою не для більшості українців.

У своїх спогадах Юрій Шерех (Шевельов) теж торкнувся необхідного процесу мислення, який Курбас вимагав від своїх глядачів: «кожний деталь гри й сценічного оформлення змушував до мислення, мав свій зміст, а вистава в цілості вимагала зусилля, спрямованого на зрозуміння всього показаного»<sup>8</sup>. Але на думку Шевельова, Харків не доріс до цього та не прийняв витончене мистецтво Курбаса. У свою чергу, Курбас, заглиблений в естетичні пошуки, забув про найважливішу складову театрального мистецтва — глядача<sup>9</sup>. Хоча Курбас, безперечно, мав «свого» глядача. Велика шанувальниця курбасівського мистецтва Надія Суровцова писала про харківський період «Березоля»: «Кожна вистава була подією,

---

<sup>7</sup> *Базилевський Володимир*. «Демос чи Охлос?» // *Базилевський Володимир*. Холодний душ історії: Есеї, статті. — К.: Ярославів Вал, 2008. — С. 385—386.

<sup>8</sup> *Шерех Юрій*. Я-Мене-Мені... — С. 120.

<sup>9</sup> Там само. — С. 121.

що переймала так само глибоко, як вихід нової книжки найближчого товариша [...] тепер це вже був не юнацький експеримент, а нове, яскраве, закінчене мистецтво»<sup>10</sup>.

Біографічні дані Курбаса і художньо-естетичний аналіз його творчості подані в багатьох роботах сучасних науковців, філологів та істориків української літератури і мистецтва, знавців українського театру. В Україні про митця і театр «Березіль» писали Микола Лабінський, Лесь Танюк, Ірина Волицька, Неллі Корнієнко, Наталя Кузякіна, Сергій Білокінь, Раїса Мовчан, Раїса Скалій, Соломія Павличко, Анна Біла, Ярослав Голобородько, Володимир В'ятрович та багато інших<sup>11</sup>. У 1989 році ви-

<sup>10</sup> ЦДАМЛІМУ. — Ф. 302. — Оп. 1. — Спр. 3. — Арк. 5.

<sup>11</sup> *В'ятрович Володимир*. Лесь Курбас у сталінському театрі абсурду // *В'ятрович Володимир*. Історія з грифом «Секретно»: Таємниці українського минулого з архівів КГБ. — Л.—К.: Центр досліджень визвольного руху, 2011. — С. 50—57; *Кузякіна Наталя*. Олександр Довженко та Лесь Курбас // Наталя Кузякіна: Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх реценцій та інтерпретації, мемуа. — Дрогобич—Київ—Одеса: Видавнича фірма «Відродження», 2010; *Кузякіна Наталя*. Траєкторії долі. — К.: Темпора, 2010; *Скалій Раїса*. Два генії: Франко та Курбас // День. — 2010. — № 152. — 27 серпня; *Павличко Соломія*. Теорія літератури. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2009; *Танюк Лесь*. Талан і талант Лєся Курбаса. — К.: Державний центр театрального мистецтва імені Лєся Курбаса, 2007; *Біла Анна*. Експресіонізм як світогляд і методологія (Л. Курбас) // *Біла Анна*. Український літературний авангард: Пошуки, стиліові напрямки. — К.: Смолоскип, 2006. — С. 275—295; *Голобородько Ярослав*. Національний геніалітет (Курбас, Куліш, Крушельницький) // Слово і час. — 2006. — № 1. — С. 72—84; *Корнієнко Неллі*. Режисерське искусство Лєся Курбаса; *Білокінь Сергій*. Масовий терор як засіб державного управління в СРСР, 1917—1941 рр.: Джерелознавче дослідження. — К., 1999; *Волицька Ірина*. Театральна юність Лєся Курбаса: Проблема формування творчої особистості / Під ред. М. Горбаль. — Л.: Ін-т народознавства НАН України, 1995; *Танюк Лесь*. Монологи: Театр. Культура. Політика. — Х.: Фоліо, 1994; *Косенко Юрій*. Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. — К.: Мистецтво, 1991; *Лабінський Микола, Танюк Лесь*. Лєсь Курбас: Статті и воспоминания о Л. Курбасе / пер. с укр. Л. С. Танюка. — М.: Искусство, 1987.

давництво «Смолоскип» оприлюднило велику працю канадського науковця Валеріяна Ревуцького, до якої увійшла його передмова, а також статті, листи, постанови партії і уряду, спогади про Леся Курбаса і театр «Березиль» та інші документи<sup>12</sup>. Західні науковці Романа Багрій, Мирослав Шкандрій, Ірина Р. Макарик, Вірляна Ткач, Мирослава Мудрак та інші відобразили розвиток Курбаса як митця і домінуючі напрямки його експериментаторського театру<sup>13</sup>. Не маючи на меті відновлювати дискусії стосовно курбасівського методу чи аналізувати його багатогранний таланти, ми хотіли би в рамках цієї публікації розглянути Курбаса в його оточенні, соціальному і політичному, разом з побутовими проблемами в театрі, які він щодня мав вирішувати. Мабуть, саме таке просторове уявлення митця в обставинах і реаліях, які він не в силах був змінити, значною мірою пояснює поведінку і адаптацію майстра до вимог радянської влади.

Іван Дзюба неодноразово піднімав питання про розкол інтелігенції в Україні, Грузії, Вірменії та інших місцях, де встановлення радянської влади відбулося силовим шляхом, через тисячі й мільйони жертв. Інтерпретаційно, нащадки поділили інтелігенцію цих народів на тих, хто пішов в еміграцію, внутрішню чи справжню — фізичну, тих,

---

<sup>12</sup> Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників — документи / Ред. Валеріян Ревуцький. — Балтимор—Торонто: Українське Видавництво «Смолоскип» імені В. Симоненка, 1989.

<sup>13</sup> *Irena R. Makaryk and Virlana Tkacz. Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation.* — Toronto: University of Toronto Press, 2010; *Irena R. Makaryk. Shakespeare Right and Wrong // Theatre Journal.* — 1998. — 50. — No. 2. — P. 153—163; *Shkandriy Myroslav. Modernists, Marxists and the Nation: The Ukrainian Literary Discussion of the 1920s.* — Edmonton: University of Alberta, Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 1992; *Bahrij Romana. Les' Kurbas' Jimmie Higgins: An Expressionist Avant-garde Drama // Canadian Slavonic Papers.* — 1994. — 36. — No. 3/4. — P. 349—362; *Bahrij-Pikulyk Romana. The Expressionist Experiment in Berезil': Kurbas and Kulish // Canadian Slavonic Papers.* — 1972. — 14. — No. 2. — P. 324—344.

хто боровся проти режиму, і тих, хто співпрацював з ним, з ентузіазмом впроваджуючи в життя ідеї більшовицького соціалізму. Перша категорія митців сприймається як взірець хоробрості й чесності, і тому вони гідні пам'яті і наслідування; остання — це люди-раби, підлабузники, безчесні кар'єристи, які гідні презирства. Їх мистецтво невільне, і тому фальшиве. Дзюба заперечує таке спрощене трактування людської поведінки за умов комуністичного режиму<sup>14</sup>. Він переконаний, що в останньому випадку йдеться не про фізичний, тобто просторовий, полон і не-свободу, а про «полон ідеї», «полон ідейний і інституційний», з якого митці все ж таки виривалися, за життя чи після, завдяки відновленим публікаціям зі спецхранів і архівів, пісням, образотворчому мистецтву, іконам, які, як вважалося, загублені навіки.

Чи заслуговує Курбас на тавро «попихача» радянського режиму? На це дав відповідь сам режим в 1933 році, затаврувавши головного режисера «Березоля» як людину, яка збивала театр на позиції українського націоналізму, і врешті знищивши його в 1937 році як неблагонадійного націоналіста, не вартого шансу реабілітації. Валеріян Ревуцький слушно зауважив, що «національна проблема характеризує всю творчість Курбаса, а зокрема вона стає в центрі його уваги в харківському періоді “Березоля”»<sup>15</sup>. Це був час, коли ДПУ «розслідує» сотні справ українських націоналістів, які, начебто, організували різноманітні націоналістичні організації з метою повалити радянський устрій і визволити Україну з-під московського ярма. Калейдоскоп групових справ під депеушними назвами СВУ (Спілка Визволення України), ОУН (Організація Українських Націоналістів), УВО (Українська Військова Організація) та іншими, фабри-

---

<sup>14</sup> Дзюба Іван. Нагнітання мороку: Від чорносотенців початку ХХ століття до українофобів початку століття ХХІ. — К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011. — С. 104.

<sup>15</sup> Ревуцький Валер'ян. Лесь Курбас у театральній діяльності... — С. 68.

кація яких була керована з Москви, далі розпалює атмосферу ворожнечі між українською інтелектуальною елітою, ізолює найбільш активних прихильників українізації і зрештою фізично ліквідує їх. Курбас уособлював собою модерну Україну і модерну українську культуру, існування яких ставило під загрозу радянський колоніальний проект, який здійснювався під прикриттям риторики інтернаціоналізму. Курбасівську «спробу національної самореалізації» неможливо підпорядкувати дихотомії «борці-колабораціоністи» чи змалювати її в чорно-білому варіанті. Насправді, це була дуалістична боротьба за індивідуальне курбасівське виживання як митця і за культурне виживання України. Це була драма креативної індивідуальності і трагедія цілої нації. За Дзубою, зводити цю драму до «колабораціонізму чи пристосуванства української інтелігенції» є «непростимою інтелектуальною убогістю»<sup>16</sup>.

На очах Курбаса зникали по депеушних в'язницях його товариші по театру й українські письменники, діячі культури, які жили в одному з ним та його дружиною, артисткою театру «Березіль» Валентиною Чистяковою, будинку «Слово» в Харкові, сьогодні вже легендарному не тільки тому, що в ньому мешкав цвіт української інтелігенції, а тим, що майже 87 відсотків його мешканців були заарештовані і знищені радянським режимом

---

<sup>16</sup> Дзуба Іван. Нагнітання мороку... — С. 107. На Заході тема колабораціонізму в Радянському Союзі є животрепетною. Про це писали Лін Віола, Венді Голдман, Пітер Фрицци, Джон-Пол Хімка та інші. *Lynne Viola. The Question of the Perpetrators in Soviet History // Slavic Review. — 2013. — 72.1. — P. 1—23; Goldman Wendy Z. Comment: Twin Pyramids — Perpetrators and Victims // Slavic Review. — 2013. — 72.1. — P. 24—27; Fritzsche Peter. Comment: Making Perpetrators // Slavic Review. — 2013. — 72.1. — P. 28—31; Himka John-Paul. Ukrainian Collaboration in the Extermination of the Jews during the Second World War: Sorting Out the Long-Term and Conjunctural Factors // Studies in Contemporary Jewry. — 1997. — 13. — P. 170—189.*

протягом одного десятиліття — з 1930 року (моменту заселення будинку) до початку війни<sup>17</sup>. Влучна назва Івана Багряного, якою він охрестив Будинок Слово у 30-ті роки, — будинок попереднього ув'язнення — приклеїлась до письменницької Мекки, де точилися літературні дискусії, проводилися репетиції театральних вистав у курбасівському помешканні, і де люди просто жили і любили, але зі стійким і гірким почуттям неминучої та скорої трагедії<sup>18</sup>. Насправді це був стан постійного очікування опівнічних візитерів з вулиці Раднаркомівської, місця, де розташувалися «всерьєз и надолго» органи столічної державної безпеки.

Для Курбаса Будинок Слово був тим мікрокосмосом, який відображав загальну атмосферу терору в Україні, генеруючи почуття перманентного страху, розгубленості і внутрішнього сум'яття. Органи держбезпеки розробили спеціальну тактику в боротьбі зі свідомими українцями: «нацькування одних груп на інші, використання спершу комуністичних поплічників проти скептиків, потім

---

<sup>17</sup> Bertelsen Olga. The House of Writers in Ukraine, the 1930s: Conceived, Lived, Perceived // Carl Beck Papers. — 2013. — No. 2302 (August). — P. 4—72.

<sup>18</sup> Більш детальні наративи про Будинок Слово див. у спогадах: *Сокіл Василь*. Здалека до близького (спогади, роздуми). — Едмонтон: Альбертський університет, Канадський інститут українських студій, 1987; *Куліш Володимир*. Слово про Будинок письменників Слово: Спогади. — Торонто: Гомін України, 1966; *Костюк Григорій*. Зустрічі і прощання: спогади у двох книгах. — К.: Смолоскип, 2008; *Смолич Юрій*. Розповідь про неспокій: дещо з книги про двадцяті і тридцяті роки в українському літературному побуті (книга перша). — К.: Радянський письменник, 1968; Розповідь про неспокій триває: дещо з двадцятих, тридцятих років і дотепер в українському літературному побуті (книга друга). — К.: Радянський письменник, 1969; Розповіді про неспокій немає кінця: ще дещо з двадцятих і тридцятих років в українському літературному побуті (книга третя). — К.: Радянський письменник, 1972; *Дукина Наталка*. На добрий спомин: Повість про батька. — Х.: Видання журналу «Березіль», 2002.

заляканих проти перших, потім новозавербованих проти «старих» і т.д.»<sup>19</sup>. Тотальне почуття страху і масової істерії перетворилося на мігруючу субстанцію, яка мандрувала в тридцяті від помешкання до помешкання, від інституції до інституції, отруюючи духовну атмосферу в суспільстві і деструктивно впливаючи на «ажурні нервові структури», зокрема курбасівську. Остап Кривдик подав дуже вдалу дискрипцію страху як соціального явища:

Наляканими людьми легше керувати — тому, що страх заважає думати. Залякавши, людей легше відволікти від важливого, нав'язавши їм цілі-фальшивки [...] Страх — це нездатність до спілкування [...] Страх, якщо його практикувати тривалий час, спричиняє параною, коли перелякана свідомість уже сама починає створювати собі «загрози» і, відповідно, захищатися від них. Політикам, які воюють між собою на знищення, потрібна перелякана, готова йти до кінця маса<sup>20</sup>.

Але Курбасу судилося прожити в анемічному і ослабленому страхом репресій Будинку Слово тільки три роки.

Надії руйнувалися поступово. Михайло Слабошпицький у своїй праці про талановитого українського поета Олексу Влизька, сучасника Курбаса, якого було страчено в 26 років за «участь в українському націоналістичному угрупованні фашистського типу», напише: «На Україну хвиля за хвилею накочувалися всілякі “орґзаходи”, після яких зникали тисячі людей»<sup>21</sup>. Про український сепаратизм і буржуазний націоналізм Сталін і його поплічники з ДПУ заговорили ще в 1926 році, коли так звана

---

<sup>19</sup> Дзюба Іван. Нагнітання мороку... — С. 107.

<sup>20</sup> Кривдик Остап. «Ужоси» Українізації: Статті. — К.: Смолоскип, 2012. — С. 207.

<sup>21</sup> Слабошпицький Михайло. Веньямін літературної сім'ї: Олекса Влизько та інші. — К.: Ярославів Вал, 2008. — С. 231.

«літературна дискусія» про майбутнє української культури привернула увагу вищого партійного апарату в Москві і Харкові. У 1927 році вже по всій Україні працювали художні комісії, які проводили систематичні наради в театрах з метою залякати митців і поневолити їх дух експерименту й фантазії. У Харкові такі наради проводилися у складі більш ніж 50 людей, серед яких був і Курбас (див. документ № 1)<sup>22</sup>. Але до нього особливо не прислуховувалися, окрім тих, що співпрацювали з ДПУ. Головними діючими особами цього шабашу-спектаклю були Постишев, як представник окрвиконкому, Буценко з ВУЦИКа, Фоменко з Агітпропу, Постолювський з Центрального Комітету партії та представники робітничого класу, які мали висловити обурення антинародним підходом до постанови вистав у театрах. Журналісти, зрозуміло, мали донести цей «глас народу» до саме народу, а представники письменницьких організацій, а саме Вишня, Тичина, Первомайський та інші члени наради, повинні були поінформувати своїх братів по перу, що націоналістичні ухили не пройнуть.

Це був важкий рік для «Березоля». Театр щойно переїхав з Києва до Харкова, і театральний сезон 1926—1927 років розпочинався в дуже важких матеріальних і психологічних умовах. Замість читання лекцій на тему театрального мистецтва, Курбас був вимушений читати лекції у червоному кутку театру з питань міжнародного становища і національного питання (див. документ № 2)<sup>23</sup>. Актори недосипали. «Надурочних» не виплачували. Іван Мар'яненко охарактеризував роботу в театрі як «нелюдську» — «тижнями», без відпочинку і відповідної зарплатні<sup>24</sup>. Для деяких акторів театр перетворився на дім у буквальному сенсі — було безглуздо марнувати час і гроші на переїзди, тим більше, що житлові умови в

<sup>22</sup> ДАХО. — Ф. Р2755. — Оп. 1. — Спр. 10. — Арк. 8.

<sup>23</sup> ДАХО. — Ф. Р1017. — Оп. 2. — Спр. 150. — Арк. 33—35.

<sup>24</sup> ДАХО. — Ф. Р1017. — Оп. 2. — Спр. 150. — Арк. 28—30.



театрі вважалися люксовими у порівнянні з жалюгідними кімнатками, які винаймали члени акторської трупи.

У народного артиста Курбаса житлові умови були не кращими за ті, в яких мешкали його колеги. До 1930 року, коли врешті було закінчено будівництво Будинку Слово, Курбас зі своєю родиною тулився в гуртожитку-інтернаті театру «Березіль» на 4,5 кв. метрах (див. документ № 3)<sup>25</sup>. Такі умови не могли сприяти злагодженій роботі театру. Постійне превентивне цькування колективу за націоналістичні ухили з боку влади, відсутність грошей та елементарних санітарних умов існування поза театром призвели до масових захворювань. Були випадки туберкульозу серед акторів. Не дивно, що на тлі хронічного конфлікту з адміністративно-керуючим апаратом з приводу дотацій, якість вистав значно погіршилась, про що повідомив секретар місцевого комітету Жданівський на загальних зборах працівників театру «Березіль» в листопаді 1927 року<sup>26</sup>. Перевтома і хвороби загострили стосунки між березильцями. З великими труднощами адміністрації театру вдалося організувати медогляд членів трупи та відправити значну частину березильців на відпочинок до санаторіїв. Наступний театральний сезон «розпочався з більшим успіхом» і дещо стабілізував ситуацію у театрі<sup>27</sup>.

Партія вирішувала матеріальні проблеми березильців своєрідно, намагаючись перетворити «Березіль» на ідейно-витриманий театр, до якого заганяли робітників як худобу. Це мало назву «колективне відвідування театру», мета якого була насамперед ідеологічне виховання мас<sup>28</sup>. «Березіль» підключився до гри, рекламуючи відвідування театру як «здоровий радянський відпочинок»<sup>29</sup>: питання фізичного виживання трупи те-

<sup>25</sup> ДАХО. — Ф. Р1017. — Оп. 1. — Спр. 397. — Арк. 113.

<sup>26</sup> ДАХО. — Ф. Р1017. — Оп. 2. — Спр. 150. — Арк. 33—35.

<sup>27</sup> Див. документ № 2.

<sup>28</sup> ДАХО. — Ф. Р1017. — Оп. 1. — Спр. 397. — Арк. 8.

<sup>29</sup> ДАХО. — Ф. Р1017. — Оп. 1. — Спр. 397. — Арк. 8 зв.

атру було більш ніж актуальним. У своєму зверненні до громадськості адміністрація «Березоля» пише:

Вся робота театру «Березіль» проводиться під гаслом втілення національної політики партії, і тому театр, виконуючи таку велику історичну роль, — підносить культурний розвиток свого глядача, підіймає його на вищі щаблі прагнень — творити свою соціалістичну українську культуру, соціалістичне господарство<sup>30</sup>.

Винайшли спосіб продажу абонементних талонних книжок на театральний сезон, які пропонувалися заводам, фабрикам і підприємствам в кредит терміном на 4 місяці. Практикували також пільгові ціни на квитки на одразу декілька вистав. Умови для робітничого класу здавалися дуже привабливими. За цих умов театр мав повний аншлаг, але про свободу фінансових рішень в театрі звичайно не йшлося.

Незважаючи на те, що «Березіль» як державний театр мав окремий господарський рахунок і мав права юридичної особи, свободи фінансових рішень було обмаль. Кошторис театру затверджувався Народним Комісаріатом Освіти і Окружним Виконавчим Комітетом, дотації яких в свою чергу контролювались Москвою<sup>31</sup>. Більш того, згідно з постановою ВУЦВК і РНК УСРР «Про державні театри й їх об'єднання», яка з'явилась в 1928 році, всі театри мали працювати за плановими завданнями, які затверджувалися Народним Комісаріатом Освіти або Окружним Виконавчим Комітетом, які пильно стежили за художньою і ідеологічною цінністю вистав. Цікаво, що Народний Комісаріат Освіти залишив за собою право об'єднувати господарський рахунок театру з іншими рахунками, які входили до складу державного об'єднання — Харківського Округового Управління Видовищними Підприємствами. Таким чином, Курбас і

<sup>30</sup> ДАХО. — Ф. Р1017. — Оп. 1. — Спр. 397. — Арк. 8 зв.

<sup>31</sup> ДАХО. — Ф. Р2755. — Оп. 1. — Спр. 4. — Арк. 41.

директор театру вирішували всі наймізерніші питання фінансування, скажімо, ремонтних робіт в туалеті театру, тільки через Миколу Скрипника чи його заступників, вже не кажучи про більш серйозні питання реконструкції театру. Пізніше Скрипник перекинув ці обов'язки на Харківський Окрвиконком, і «Березіль» мав повідомляти Окрвиконком про свої проблеми в письмовому вигляді.

Уявімо собі весь спектр завдань, який стояв перед головним керівником театру Курбасом. Він мав піклуватися, по-перше, про взаємовиключні речі — естетичний та ідеологічний імідж театру. Він вирішував проблеми, пов'язані з драматичною студією, де він навчав студентів і молодих акторів театру. Курбас працював над своїми лекціями, які не лише мали бути певної політичної спрямованості, а й належним чином мали висвітлювати національне питання. Він ламав голову над репертуаром театру, думав про кошториси і ремонти в приміщенні театру, про необхідну інвентаризацію і звіти до вищих партійних органів, про літні гастролі і про скарги акторів та їхню зарплатню. Курбас мав брати участь у художніх нарадах, ревізіях і зборах, а також читати численні теки з інструкціями, якими закидали театр партійні і радянські органи. Чи не забагато для однієї людини? Розуміння того, що кожного дня він міг втратити свій театр — за «збочення театру або ухилення театру від вказівок і наказів Наркомосвіти»<sup>32</sup> в ідеологічно-художній царині тримало майстра в постійній напрузі.

Навесні 1928 року театр здригнувся від звільнення Михайла Дацківа з посади директора. Офіційне пояснення такого рішення Наркомосвіти мало досить нечіткі й розпливчасті контури. Дацків буцімто не зміг забезпечити атмосфери для творення соціалістичної культури в театрі. Трупа театру та його місцевий комітет висловили обурення таким рішенням Наркомосвіти, підкресливши, що зняття Дацківа є тяжким ударом для театру. Невідомо, чи Курбас заступився за Дацківа. Архівні документи

<sup>32</sup> ДАХО. — Ф. Р2755. — Оп. 1. — Спр. 4. — Арк. 20—22 зв.

зберегли тільки опінію й протест проти цього рішення голови місцевого комітету «Березоля» Крушельницького<sup>33</sup>. Але це вже не змінило ані самого рішення, ані долі Дацківа. Для ДПУ його арешт і арешт всіх інших, хто з «зайвим» ентузіазмом підтримував українізацію, було питанням часу<sup>34</sup>.

Напередодні переламного для історії України 1929 року Курбас відстоював право на життя постанови «Народний Малахій» за п'єсою Миколи Куліша<sup>35</sup>. Як відзначається в протоколі засідання місцевого комітету театру «Березіль» від 18 квітня 1928 року, затримка дозволу вистави Реперткомом призвела до суттєвих матеріальних збитків театру. Звіт про виконання художньо-виробничого плану театром, установлений Наркомосвітою, був зірваний<sup>36</sup>. Нарком освіти Скрипник та завідуючий Головлітом Фалькевич розв'язали питання вистави досить оригінальним чином. П'єса Куліша «Народний Малахій» була врешті дозволена до постанови, але виключно в театрі «Березіль». Іншим театрам на території республіки експериментувати з «Малахієм» було категорично заборонено<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> ДАХО. — Ф. Р1017. — Оп. 2. — Спр. 150. — Арк. 13.

<sup>34</sup> Див. кримінальну справу М. О. Дацківа в ДАХО. — Ф. Р6452. — Оп. 2. — Спр. 2582. — Т. 1. Дацків був заарештований 4 листопада 1933 року. Він звинувачувався в тім, що був членом терористичної націоналістичної організації УВО (Українська Військова Організація). Дацків одержав 10 років виправно-трудоного табору, де загинув 19 березня 1939 року.

<sup>35</sup> Див. аналіз драматургії Куліша: *Агеєва Віра*. Екзистенційні мотиви у драматургії Миколи Куліша // Наукові записки НаУКМА. — Т. 4. Філологія. — К.: Видавництво «Academia», 1998. — С. 52—59; *Smyrniw Walter*. Symbolic Design of Narodnyi Malakhii // Slavonic & East European Review. — 1983. — 61. — Р. 184—196; *Revutsky Valerian*. Mykola Kulish in the Modern Ukrainian Theatre // Slavonic & East European Review. — 1971. — 49. — Р. 355—364.

<sup>36</sup> ДАХО. — Ф. Р1017. — Оп. 2. — Спр. 150. — Арк. 20—22 зв.

<sup>37</sup> ДАХО. — Ф. Р856. — Оп. 3. — Спр. 17. — Арк. 57.

Нагнітання ворожої атмосфери навколо театру було підкріплено низкою статей у пресі, які, при відсутності будь-якої доказової бази, «викривали» націоналістичні ухили серед художнього складу театру. Один з таких пасквілей, допис в газеті «Комуніст» від 19 вересня 1928 року «Залаштункова дійсність», за підписом якогось Вишневого, був гостро засуджений колективом «Березоля» на загальних зборах театру 22 вересня 1928 року<sup>38</sup>. Спроба влади «копати» під Курбаса здається достатньо прозорою сьогодні, особливо коли дослідники дістали можливість вивчити його кримінальну справу. Задовго до його арешту органи ДПУ завели на Курбаса так звану справу-формуляр, до якої ретельно підшивали доноси його колег, курбасівських знайомих і приятелів. Публічне «розп'яття» майстра відбулося в 1933 році<sup>39</sup>, але вже у вересні 1928 року стаття Вишневого фактично звинуватила Курбаса в культивуванні атмосфери склочності і цехових війн у театрі і в пануванні художнього і фінансового диктату з боку головного керівника<sup>40</sup>.

Загальні збори запропонували скласти комісію із представників партійних і радянських органів, преси, відділу мистецтв та професійної спілки «Робмис», яка б розглянула перекручування фактів Вишневим і притягла його до відповідальності. Але події початку 1929 року і наступ влади на українську інтелігенцію вщент розбив надії березильців відновити справедливість<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> ДАХО. — Ф. Р1017. — Оп. 2. — Спр. 150. — Арк. 6—6 зв.

<sup>39</sup> Про 1933 рік, фатальний для Курбаса і всієї української культури, див.: *Черкашин Роман, Фоміна Юлія*. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми. — К.: Акта, 2008. — С. 91—102.

<sup>40</sup> Там само.

<sup>41</sup> Про тотальний контроль більшовицького режиму над діяльністю і ментальністю української інтелігенції в кінці 20-х років, див.: *Українська інтелігенція і влада: Зведення секретного відділу ДПУ УСРР 1927—1929 рр.* / Упор. Василь Даниленко. — К.: Темпора, 2012.

ДПУ готувалося до проведення показового суду над «членами» Спілки Визволення України (СВУ), який відбувся в квітні 1929 році в Харкові<sup>42</sup>. Справа СВУ була одною з метод Сталіна в боротьбі проти українського націоналізму і контролювалася ним особисто. Ув'язнення і послідовне знищення тисяч представників української інтелектуальної еліти започаткували каскад колективних кримінальних справ проти найбільш активних діячів української культури.

Після суду партійні лідери, «великі» й «маленькі», багато й охоче патякали на партійних зборах про ворожі антирадянські організації в Україні, які начебто мають за мету повалити радянський устрій, і про «збочення» в світогляді працівників культури, й зокрема театру. 6 жовтня 1929 року на загальноміській конференції культкомісії, театральних організаторів та членів Художніх рад підприємств та установ м. Києва її голова Барун (КВ ОРПС) заявив, що

[з]араз театр стоїть на перепутті. В ньому відбувається боротьба, така гостра ідеологічна боротьба, що нам заспокоюватися аж ніяк не можна. За театр зараз іде шалена, гостра боротьба, і той, хто цього не помічає, хто цього не чує, хто не бачить цього в кожній постановці наших театрів, — той просто недобачає.

Тому зараз більш, ніж ніколи, наше завдання полягає в тому, щоб, по-перше, зорганізувати навколо наших театрів таке пролетарське оточення, яке-б забезпечило нас від ухилів від радянського спрямування наших театрів; по-друге — дати широкого робітничого глядача нашим театрам<sup>43</sup>.

Та перш за все було зорганізоване партійно-політичне «оточення», яке матеріалізувалося в постійній присутності політконтролерів на виставах «Березоля». Працівники

---

<sup>42</sup> Детальне висвітлення цієї справи див. у вид.: *Пристайко Володимир, Шаповал Юрій*. Справа «Спілки визволення України»: Невідомі документи і факти. — К.: Інтел, 1995.

<sup>43</sup> ДАХО. — Ф. Р2755. — Оп. 1. — Спр. 39. — Арк. 36—37.

Головліту, члени уряду і працівники міліції і ДПУ мали спеціальні перепустки до театру, й на них чекали заброньовані заздалегідь місця в партері і окремі ложі<sup>44</sup>.

До загальної політичної напруженості додалися проблеми господарського порядку. Будівля театру «Березіль» знаходилася в жалюгідному стані. Вона потребувала капітального ремонту, про що адміністрація театру повідомила Наркомосвіту і Окрвиконком в березні 1929 року. Стеля над залом доживала свої останні місяці, і березильці чекали на трагедію кожного разу, коли виходили на сцену. Підлога не витримувала ніякої критики, частина будинку з боку Римарської вулиці обвалилися в процесі його ремонту, завдавши шкоди семи робітникам<sup>45</sup>. Нескінченна паперова тяганина, листування між «Березолем» і органами влади з приводу необхідних коштів на реконструкцію будівлі коштувала Курбасу часу і здоров'я.

Реконструкція театру йшла з надривом і вкрай повільно. Відкриття театрального сезону восени 1929 року було зірвано, і труппа сиділа без зарплатні до кінця січня 1930 року<sup>46</sup>. Наркомат Освіти категорично відмовив театру в одержанні додаткових дотацій<sup>47</sup>, і березильці викручувалися хто як міг. Роман Черкашин згадує, що ремонт розтягнувся до весни 1930 року. Йому пощастило заробити трохи грошей на життя, працюючи у відновленому Йосипом Куніним Театрі читця<sup>48</sup>. Дехто з березильців голодував<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> ДАХО. — Ф. Р2755. — Оп. 1. — Спр. 36. — Арк. 76—77.

<sup>45</sup> ДАХО. — Ф. Р845. — Оп. 2. — Спр. 589. — Арк. 52.

<sup>46</sup> ДАХО. — Ф. Р845. — Оп. 3. — Спр. 3142. — Арк. 55, 56, 63.

<sup>47</sup> ДАХО. — Ф. Р845. — Оп. 2. — Спр. 589. — Арк. 26.

<sup>48</sup> Черкашин Роман, Фоміна Юлія. Ми — березильці... — С. 64.

<sup>49</sup> Треба зазначити, що в 1929 році Сталін проголосив колективізацію, і велика частина українського селянства почала голодувати. Селянські повстання охопили значну частину території України. Економічна ситуація в містах миттєво погіршилась. Див. дослідження українського історика Людмили Гриневич: *Гриневич Людмила. Хроніка колективізації та Голодомору в Україні. 1927—1933.* — Т. 1—3. — К.: Критика, 2008.

Нарешті на початку березня 1930 року реконструкцію театру було завершено. Урочисте відкриття театру відбулося 10 березня. Воно було присвячене роковинам шевченківських свят — грали «Гайдамаків» в постанові Народного Артиста Республіки Леся Курбаса<sup>50</sup>. Але запросили на банкет і виставу тільки представників радянського уряду і місцевої влади. Вийшло таке собі закрите «елітарне» збіговисько. Курбас мав подякувати партії за завершення ремонту театру. Іронія ситуації була в тім, що акт приймання виконаних ремонтних робіт у театрі «Березіль» було укладено лише 1 квітня 1930 року. Районний інженер Сурков, який приймав роботи від Укрпайстрою, знайшов чимало недоробок, які мали бути завершені в певні терміни<sup>51</sup>. Будівлю опробували на партійних лідерах, що, мабуть, цілком відповідало бажанням і загальному настрою трупи і Курбаса.

Але задобрити партійне керівництво не вдалося. Театральні плани Курбаса і підготовка молодих кадрів натикалися на постійні перепони, які чинила партійна верхівка. Починаючи з 1930 року, в державних дотаціях на підтримку курбасівської студії по навчання студентів взагалі було відмовлено. Практика залучення селянської молоді до театральної студії Курбаса фактично була зупинена через брак коштів і державних дотацій. Яка там теорія і розмови про німецький і австрійський експресіонізм за відсутністю стипендії та на голодний шлунок? У сезоні 1930 року до театру «Березіль» було взято з ВУЗів і студій біля 30 чоловік, яким для існування в курбасівському реформаторському просторі було конче необхідно займатися з майстром для більш глибокого розуміння його теорії мистецького перетворення життя, яка втілювалася на сцені через постійні пошуки і експерименти<sup>52</sup>. Але відділ фінансів, керований з Москви, навідріз відмовився підвищити бюджет театру, який мав намір вирощувати молоді кадри в націотворчому ключі. Насправді

<sup>50</sup> ДАХО. — Ф. Р845. — Оп. 2. — Спр. 589. — Арк. 26; ДАХО. — Ф. Р845. — Оп. 3. — Спр. 3142. — Арк. 53.

<sup>51</sup> ДАХО. — Ф. Р845. — Оп. 3. — Спр. 3142. — Арк. 85.

<sup>52</sup> ДАХО. — Ф. Р845. — Оп. 3. — Спр. 3142. — Арк. 47.



Курбас творив національне обличчя театру, використовуючи драматургічний матеріал українських авторів і українські народні пісні у своїх виставах. В обставинах запеклої боротьби з українським націоналізмом це вже був «націоналістичний ухил», який не фінансується центром. Він знищується. В червні 1930 року Управління Мистецтвом Наркомосвіти відмовляє Курбасу в заснуванні філії «Березіль»<sup>53</sup>.

Закінчення ремонту в театрі було вирішено провести влітку, коли трупа від'їжджала на гастролі, а потім йшла у відпустку. Курбас тяжко захворів. Покращені житлові умови дещо полегшують його тяжкий моральний і фізичний стан: Курбас з дружиною і матір'ю перебираються в чотирикімнатну квартиру в новозбудованому розкішному Будинку Слово. Але у гастрольну подорож у Дніпропетровське Курбас з трупою не їде. За свідченням березильців, він віддаляється від творчого і організаційного процесів, а після повернення трупи в театр Курбас взагалі не ставить жодної вистави в сезоні 1930—1931 років<sup>54</sup>.

Саме на гастролях у липні 1930 року ініціативна група трупи видає п'ятий номер журналу «Березілець», який відзеркалює проблеми театру, а також висвітлює ставлення акторів до свого художнього керівника. Завдяки публіцистичному обдаруванню деяких членів курбасівської трупи, читачі мають змогу познайомитися з п'ятим номером «доморощеного» журналу «Березілець», текст якого зберігся в Державному архіві Харківської області. Автори есеїв змальовують Курбаса не символічно, як постать генія, а як людину, яка помиляється і не відчуває болю акторів, не розуміючи їхніх проблем. Поряд з цим думки березильців пронизані глибокою повагою до Курбаса як митця, за його абсолютну відданість театральному мистецтву і людяну скромність. Насправді не кожний народний артист, красива й елегантна людина, може жити за екстремальних умов протягом тривалого часу в гуртожитку, на площі 4,5 кв.м., і створювати самотутні і далекосяжні речі на сцені.

<sup>53</sup> ДАХО. — Ф. Р845. — Оп. 3. — Спр. 3142. — Арк. 127.

<sup>54</sup> Черкашин Роман, Фоміна Юлія. Ми — березильці... — С. 76.

Пізніше дружина Курбаса Валентина Чистякова згадувала роботу з Курбасом з насолодою. Він був для неї більш, ніж чоловіком. Він був митцем і вчителем, людиною, яка глибоко розуміла секрети акторської майстерності і правди на сцені:

Я багато зрозуміла, багато чому навчилася, і найголовніше, мені стало ясно, що в мистецтві немає канонів, кожний раз «terra incognita», кожний раз відкриття, але в той же час необхідне абсолютне знання свого людського матеріалу, тобто можливостей свого психофізичного апарату, абсолютне володіння і керування цим матеріалом. Необхідно стати господарем своїх емоцій, господарем не марнотратним і, в той же час, щедрим (парадокс?!), необхідно збільшувати палітру емоційних фарб і потрібно, в той же час, навчитися відбору цих фарб<sup>55</sup>.

Чистякова не дописувала в «Березилець». Може й проблем акторів так гостро не відчувала, бо була занадто близько до майстра. Жила проблемами Курбаса, які були набагато складнішими, ніж проблеми акторів, і нерозв'язними за суттю.

Певною мірою, курбасівські переживання про буття і творчість були щільно пов'язані з проблемами березильців. Але інтелектуальна насиченість проблем Курбаса і його акторів безумовно різнилися. Національна та культурна політика в Україні була тою кровоточивою раною, що мучила Курбаса, але це не затуляло головного для митця — справжнього мистецтва. Український літературний критик Володимир Брюгген колись точно визначив закон справжнього мистецтва — внутрішнє «незмінне тяжіння до вічно недосяжної досконалості, постійне долання обмежених

---

<sup>55</sup> *Гордєєв Сергій*. Валентина Чистякова у виставі Леся Курбаса «Гайдамаки» // Матеріали міжнародної науково-теоретичної конференції «Валентина Чистякова — актриса школи Курбаса. До 100-річчя від дня народження». — Х.: Харківська Державна Академія Культури, 2000. — С. 23.

можливостей», ознаки, що були притаманні й Курбасові. Вічний пошук і природне незадоволення митця собою<sup>56</sup>. На тлі цих переживань скарги акторів здаються дріб'язковими і недоречними. Так, у журналі актори скаржаться на свій принижений статус і погане ставлення до них режисерів, яких Олександр Степанович запросив до роботи в театрі. Їх обурює зверхня термінологія, яку вони застосовують до них — «глина», «неуки», «бездарі», «раби», «ледарі». Одночасно, дописувачі до журналу самі критикують свою безвідповідальність, незацікавленість у роботі, низький культурний рівень і таке інше. Відверто, але анонімно, глузують з хаосу в театрі і конфліктів проміж акторами.

Але ці проблеми курбасівського театру все ж таки не були унікальними для «Березоля». Вони є універсальними і симптоматичними для будь-якого творчого колективу. Згадаємо геніальну стрічку Федеріко Фелліні «Репетиція оркестру»<sup>57</sup>, що відображає вкрай напружені стосунки між оркестрантами, які осцилюють між поцілунками під стільцями на підлозі та бійками із застосуванням музичних інструментів. Згадаємо московську Таганку, яка не один рік перебувала в стані перманентного конфлікту. Свого зневажливого ставлення до акторів відомі російські митці Юрій Любимов та Леонід Філатов ніколи не приховували. Неодноразово знаходячись в епіцентрі конфлікту в своїй театральній трупі, вони заважували, що в більшості своїй актори — це «сутяги» й «сукини діти»<sup>58</sup>. «Ось актори кажуть: ми як діти. Ви

---

<sup>56</sup> *Брюгген Володимир*. Прозріння. — Х.: Федорко, 2008. — С. 45.

<sup>57</sup> *Fellini Federico*. Orchestra Rehearsal (Prova d'orchestra), 1978.

<sup>58</sup> *Любимов Юрій*. Рассказы старого трепача. — М.: Новости, 2001; *Филатов Леонид*. Сукины дети: Стихи, переводы, пародии, пьесы, киносценарии. — М.: РИО ПФ «Красный пролетарий»; АО «Квинта», 1992; див. також: *Третьяков Виталий*. Юрий Любимов — Великий и Ужасный. Теперь только для актеров. — Махпарк, 28 червня 2011 р. — Режим доступу: <http://maxpark.com/user/2311026546/content/762162>.

не діти, ви сутяги. Ви п'ять хвилин граєте чи граєтесь, а весь день сутяжнічаєте», наполягав Любимов<sup>59</sup>. Любимов і Філатов наголошували, що за рідкісним винятком, актори неспроможні бачити «ціле» — концептуальний задум режисера. Вони обов'язково повинні підпорядковувати свої думки і поведінку волі режисера, у якого є цілісне бачення вистави. Ця, на перший погляд, егоцентрична і амбіціозна режисерська позиція має рацію, особливо у контексті дискурсу про те, хто такі були актори театру «Березіль» — березільці.

Більшість з них прийшла до театру «з народу», і їхній акторський талант був виплеканий Курбасом. Більш того, архівні документи цієї колекції демонструють, що вони знаходились в стані постійного естетичного, пластичного, голосового і лінгвістичного пошуку. Професійну і мовну компетентність, їхні духовні надбання треба вважати наслідком педагогічних зусиль Курбаса, який постійно працював зі своїми акторами. Читач має змогу ознайомитися з протоколами засідань театру «Березіль» кінця 20-х років, які часто писалися акторами від руки (мова оригіналів повністю збережена). Українська мова, як показують тексти, бліда та зросійщена. Актори й самі це розуміли, про що і пишуть в «Березільці». Тому вельми цікавою науковою розвідкою було б дослідження динаміки духовного і мовного розвитку березильців, під впливом Курбаса і після його вимушеного відходу від справ театру, на прикладі Романа Черкашина, Івана Мар'яненка та інших акторів, які пережили сталінський терор.

Досить цікавими є тексти, в яких, хоча не прямо, а завуальовано, дописувачі журналу засуджують зажерливість і претензійність деяких членів трупи. Дорогі парфуми та сукні — це про жіночу частину трупи. А от, не називаючи імен, закордонний костюм — це, здається, про Курбаса, який, як відомо, одягався досить елегантно, і

---

<sup>59</sup> Висловлюю щире подяку професору Сергію Краснокутському за нагадану любимівську сентенцію.

багато його колег запам'ятали його в незмінному англійському палевому костюмі, в якому він поїхав навіть на Соловки. На погляд авторів нотаток, стиль життя акторів театру сильно контрастував з важкою працею і життям пролетарів. Їхня пропозиція — витравити із себе «розкладницькі філософії»<sup>60</sup>.

Але головна претензія до майстра, що він кинув театр напризволяще і залишив адміністрацію театру без настанов і вказівок, що перетворило гастролі на безладдя, зірвавши виставу в Запоріжжі. Автор статті «Зло в собі» підкреслює, що всі розуміють, що Курбасові треба відпочивати, але наполягає на тому, що треба було спочатку організувати гастролі і підготувати колектив до подорожі певним чином<sup>61</sup>. Автор замітки про оркестр теж достатньо прозоро натякає на бажану більш активну участь Курбаса в справах оркестру, в якому панує недбале ставлення до своїх обов'язків і калтура. Запізнення на вистави для музикантів стали нормою, і атмосфера в колективі була досить напружена.

Невідомо, чи читав Курбас «Березилець» і чи висловлювали березильці свою критику в очі Курбасу. Відомо, що сезон 1930—1931 років став для Курбаса сезоном творчого простою і апатії. На короткий час, як згадує Роман Черкашин, творча енергія Курбаса «спалахнула» на початку наступного сезону 1931—1932 років. Він вирішує створити виставу в дусі часу — про соціалістичне будівництво та його ударників<sup>62</sup>. Але його ентузіазм був отруєний новою атакою в пресі.

Критик Горелик у газеті «Комсомолец України» викриває націоналістичні збочення Курбаса, не залишаючи каменя на камені від курбасівських теорій і мистецького бачення. Курбасівська відповідь Горелику розчарувала більшість його друзів. Каяття в скоєних помилках і обіцянки поновити театр і творчі підходи є відчайдушною

<sup>60</sup> ДАХО. — Ф. Р2755. — Оп. 1. — Спр. 67. — Арк. 1—19.

<sup>61</sup> Там само.

<sup>62</sup> Черкашин Роман, Фоміна Юлія. Ми — березильці... — С. 83.

і водночас наївною спробою Курбаса «інвертуватися на пустелю»<sup>63</sup> й на нафталінні принципи, сповідувані режимом, а також ознакою людської безнадії і морально-психологічної поразки<sup>64</sup>. Горелики та режим готували Курбаса до фінальної сцени деструкції і спотворення його «я», що стануться в харківській слідчій камері 10 березня 1934 р.

Курбас «відступав» та шукав «обхідних шляхів» — це правда<sup>65</sup>. Але як відчайдушно він чинив опір системі! Голос Курбаса, який звучить зі сторінок стенограми нарад з питань театру і мистецтва в Україні, викриває убогість партійних босів, які намагалися призначити «робітника від верстату» керувати театрами і зокрема «Березолем». Роздратований абсурдністю цієї ідеї, Курбас не витримує і проголошує пристрасну промову, відкидаючи безглузді пропозиції, які нібито покращать сприйняття мистецтва «Березоля» пролетарськими масами<sup>66</sup>.

Гортаючи аркуші цього видання, де поданий текст цієї стенограми, читач має змогу почути голоси й тих, хто були опозиціонерами курбасівського бачення розвитку української культури і театру. Таким чином, створюється ефект поліфонічності голосів, який врешті допомагає реконструювати атмосферу того часу й хоча б частково зрозуміти аргументи церберів українського театрального мистецтва — функціонерів Окрвиконкому, Окрліту, Реперткому та інших інституцій «стримання» із закінченнями «ком», «іт» і таке інше. Дослухаючись до їхньої мови і аналізуючи їхню манеру вести дискусію, можна побачити, до якої міри політична ситуація у кінці 20-х років була наелектризована, вимагаючи від людей певної психологічної адаптації й ідеологічної корекції.

---

<sup>63</sup> Вислів позичено з тексту Ліни Костенко. Див.: *Костенко Ліна*. Записки українського самашедшого. — К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. Там є персонаж — Лев, інвертований на пустелю. Див. дискрипцію його ества на С. 116.

<sup>64</sup> *Черкашин Роман, Фоміна Юлія*. Ми — березильці... — С. 86.

<sup>65</sup> *Кузякіна Наталія*. Траєкторії доль... — С. 592.

<sup>66</sup> ДАХО. — Ф. Р2755. — Оп. 4. — Спр. 39. — Арк. 217—218.

Талановиті люди талановиті в усьому: курбасівські компроміси зі владою не були позбавлені таланту й винахідливості. Його ж опонентам, які були менш обдарованими в мистецькому сенсі, ніж Курбас, тяжко давалися ораторські успіхи і полеміка, а тому завдання було не переконати присутніх у ворожості курбасівських поглядів, а залякати їх наслідками іншої думки, яка відрізнялась від опінії партії щодо «хворобливих» проявів націоналізму в «Березолі». Але за цими примітивними методами залякування, проявами відчуттів своєї «меншості» і ментальної провінційності можна розгледіти людей, так само заляканих системою.

Тому стенографічні документи, з їхньою прямою мовою, є безцінним і дуже цікавим первинним джерелом — дзеркалом так званого суб'єктивного фактора, який так важко дослідити науковцям при переважній відсутності таких документальних свідчень. Вони допомагають почути і проаналізувати поліфонію голосів різних людей, що є найефективнішим засобом уникнення однобічного розуміння політичних реалій і національної політики більшовиків у республіці. Вивчення таких джерел стримує істориків від написання історичних наративів з домінуючою національно-державницькою парадигмою чи того гірше — політично-кон'юнктурних наративів, проти чого застерігають Володимир Кравченко, Сергій Плехій і багато інших науковців<sup>67</sup>.

Тексти документів кримінальної справи Курбаса, які подані в цій колекції, є інформативними джерелами щодо хронології подій та прізвищ учасників цієї відвертої фабрикації. Але звернімо також увагу на реабілітаційні документи, які подані в кримінальній справі Курбаса. Вони є

---

<sup>67</sup> *Кравченко Володимир*. Поневолення історією: Радянська Україна в сучасній історіографії // *Кравченко Володимир*. Україна, Імперія, Росія: Вибрані статті з модерної історії та історіографії. — К.: Критика, 2011. — С. 455—528; *Plokhyy Serhii*. Ukraine and Russia: Representations of the Past. — Toronto: University of Toronto Press, 2008.

цікавим свідченням того, як система ламала людський дух і навечно вселяла страх в мозок людей. Оксана Пахльовська досить точно сформулювала головну ознаку «генія» комунізму. Радянська система зробила «неперевершений досі винахід: ПЕРПЕТУМ МОБІЛЕ ДЕСТРУКЦІЇ», який можна спостерігати на прикладі скалічених страхом душ березильців, які пережили сталінський терор<sup>68</sup>.

Серед тих, кого КДБ запросило до співробітництва з приводу політичної реабілітації Курбаса, були Валентина Чистякова, Олесь Сердюк, Роман Черкашин, Дмитро Власюк, Іван Мар'яненко, Даниїл Антонович-Будько, Лідія Криницька та Михайло Верхацький. У багатьох свідченнях є характерна риса: Курбаса звинувачують в «передозуванні» експерименту, який часто був не виправданий ані концептуально, ані естетично, натомість був свідомим плеканням псевдомистецтва і «спец-ефектів». Іван Мар'яненко, наприклад, у своїй заяві на ім'я помічника Прокурора Харківської області тов. Гордєєва напише 28 грудня 1956 року: «Сміливо експериментуючи, іноді [Курбас] доводив постави<sup>69</sup> до ідейно-художнього провалу і не зважав зовсім на критику. А це було нетерпимо в професійному театрі і призвело до зняття його з посади директора та художнього керівника»<sup>70</sup>.

Трохи раніше, в 1955 році, Мар'яненко звернувся до колективу наукових працівників Інституту Мистецтвознавства Академії Наук УРСР з приводу їхньої праці «Нариси з історії українського радянського драматичного театру», в якій вони аналізували творчу практику театру «Березіль» (пізніше Український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка). Він зауважив, що в театрі «Березіль»

поряд з розумним, талановитим експериментом робились і безглузді трюкацтва, експеримент ради експерименту, які

<sup>68</sup> Пахльовська Оксана. Ave, Europa! Статті, доповіді, публіцистика (1989—2008). — К.: Університетське видавництво «Пульсари», 2008. — С. 469.

<sup>69</sup> Постава — тут і далі у значенні постановка.

<sup>70</sup> Див. документ № 37.



засуджувались і громадськістю, і глядачем, і самим колективом. Тоді п'єса швидко знімалася з репертуару, а певну частину акторів-протестантів не займали в гостро-експериментальних поставах. Таким чином провадилася постійно боротьба в самому колективі<sup>71</sup>.

Важко сказати, чи були ці твердження відвертими. Бо перші ознаки відступу від проголошеного Хрущовим курсу десталінізації вже з'явилися на політичному горизонті, і після ковтка свіжого повітря почалася фаза ре-адаптації української творчої інтелігенції до несвободи і нових репресій. Але Мар'яненку вистачило хоробрості, як і тоді в 1933 році, стати на захист свого вчителя і традицій театру:

також мушу сказати, що зібрані, цілком правдиві, фактичні матеріали розставлені по всій роботі так і цитуються в такій послідовності, що мимохіть складається враження, ніби ордена Леніна академічний театр ім. Т. Г. Шевченка протягом 33-річного існування увесь час тільки помилявся в своїй роботі.

Пізніше, цей документ опинився в кримінальній справі Курбаса.

Чи потребував Курбас захисту в 1928 році, коли відбувалася битва за виставу «Народний Малахій», чи сподівався він на підтримку в 1933 році, коли його знімали з посади керівника театру «Березіль»? Чи потребує він захисту сьогодні від звинувачень в пособництві злочинному радянському режимові? Чи можна засуджувати Курбаса за його «зазомбовані», за виразом Володимира В'ятровича, відповіді заступнику прокурора?<sup>72</sup> Володимир Базилевський вважає, що за будь-яких часів

<sup>71</sup> Див. документ № 38.

<sup>72</sup> *В'ятрович Володимир*. Лесь Курбас у сталінському театрі абсурду... — С. 56.

хранителі культури самі потребують охорони і захисту. Хтось із сучасників влучно порівняв інтелігенцію з озоновим шаром. Як тонкий озоновий шар захищає планету від радіації, так інтелігенція захищає народ від деградації. Аби він не став антинародом<sup>73</sup>.

Квітнева стенограма обговорення постанови театру «Березиль» «Народний Малахій» 1929 року свідчить про те, що Курбас жадав підтримки — усіх — колег, друзів, акторів. Він прагнув розуміння. Він був готовий захищати Куліша від абсолютного безглуздя, хамства, блюзнірства. Принципова позиція Курбаса щодо мистецтва і розвитку української культури не давала спокою партійним лідерам. Декому Курбас не дає спокійно спати й сьогодні.

26 січня 2012 року у Харкові на 13-му цвинтарі, де є символічна могила Курбаса, невідомі викрали горельєф з пам'ятника Лесю Курбасу і пошкодили літери. Це сталося напередодні 125-ї річниці із дня народження Курбаса<sup>74</sup>. Важко сказати, чи ця брутальність є збігом обставин, чи це навмисне діяння з метою спалювати пам'ять майстра<sup>75</sup>.

Курбас вмирав декілька разів — коли в нього відбирали театр, коли йому випало писати брехливе визнання своїх гріхів перед партією, коли, за свідченнями ув'язнених табору «Медвежки» (чи за легендою), його витягли з петлі<sup>76</sup>, і врешті насправді, коли капітан Матвеев вистрелив йому в потилицю (Курбас був розстріляний 3 листопада 1937 року в урочищі Сандармох,

---

<sup>73</sup> *Базилевський Володимир*. «Демос чи Охлос?»... — С. 390.

<sup>74</sup> Обласна рада Тернопілля оголосила 2012 рік роком Курбаса, уродженця Тернопілля. Митець народився в місті Самборі, що на Львівщині, в сім'ї галицьких акторів.

<sup>75</sup> Українська правда. — 2012. — 26 січня.

<sup>76</sup> Див. спогади Надії Суровцової в ЦДАМЛІМУ. — Ф. 302. — Оп. 1. — Спр. 3. — Арк. 7.

Карелія, разом з іншими 1111 полоненими Соловків)<sup>77</sup>. В харківському періоді життя Курбаса були моменти розпачу та страху, коли, здається, він не жив. Володимир Брюгген колись слушно зауважив: «Щоб вижити, треба часом прикинутися мертвим»<sup>78</sup>. Але це ж коли є впевненість, що це допоможе. Щоденно зникаючі сусіди з Будинку Слово, суїциди колег та незмінний «конвой» біля під'їзду вкрали у Курбаса надію вижити. Це було просторовим тупиком, в якому грати як актору було вже неможливо. Чи буде спокій? Жменя землі з Соловків покоїться в сімейній могилі, де лежить дружина і мати Курбаса, Валентина Чистякова і Ванда Курбас. Та бачимо, що турбують майстра й сьогодні, на 13-му цвинтарі.

Там, в так званому почесному кварталі, поховані історик Дмитро Багалій, філолог Олександр Потебня, архітектор Олексій Бекетов і його родичі Алчевські, поети Василь Мисик, Роберт Третьяков, Степан Сапеляк та інші відомі представники української культури. Дух Курбаса, якщо не тіло, — в непоганій компанії. Харківська поетка Тетяна Шамрай, яка пішла в засвіти молодою, в пам'ять про знищену могилу Миколи Хвильового, написала колись такі рядки:

Поетам на цвинтарі мало місця,  
Їх скоро ховатимуть прямо в небі<sup>79</sup>.

Не захищені самі на землі від принижень, знущань і фізичної смерті, ці колишні славні харків'яни

---

<sup>77</sup> Остання адреса: До 60-річчя соловецької трагедії, т. 1 / під ред. Івана Драча та ін. — К.: Сфера, 1997. — С. 28—30, 176.

<sup>78</sup> Брюгген Володимир. Блокноти. — Х.: Майдан, 2012. — С. 299.

<sup>79</sup> Шамрай Тетяна. Морозом намальована весна. — Х.: Прапор, 1991. — С. 104. Цей вірш був присвячений пам'яті Миколи Хвильового, могилу якого, разом із цвинтарем, знищили совети в сімдесятих роках.

підтримують той «озоновий шар» там в небі, який має захистити народ України від деградації і культуроциду. А на Землі — то не могили (Стуса, Вінграновського і інших), запевняє нас Ліна Костенко. «Це окопи. Це ті мертві, що тримають лінію оборони», вірить вона<sup>80</sup>. Оборони за українську культуру. Віримо й ми.

На жаль, «довготривале спотворення духовності», за виразом Дзюби<sup>81</sup>, обумовлене мертвотним сімдесятирічним впливом комуністичного мороку, розрідив озон до критичної позначки в Україні, де антиінтелектуалізм визнаний за норму і лінгвоцидні і культуроцидні наміри деяких представників української політичної еліти зовсім не випадкові, а до болю очевидні, як вони їх не маскують. Повторювати думку, як мантру, що без культури немає нації, може бути на певному етапі корисним. Національна культурна традиція і пам'ять потребує реанімації. «Давайте щось робити», закликав інший харківський поет Борис Чичибабін, щоб не впасти в культурну амнезію, щоб не стати антинародом, щоб врешті вивести Україну із «зони турбулентності»<sup>82</sup>.

Таку високу місію виконує Осип Зінкевич і його видавництво «Смолоскип», яке послідовно знайомить світ з українською культурою, історією і проблемою комуністичного терору і політичних репресій в Україні. У «Смолоскипі» в 2010 році була започаткована серія «Архів Розстріляного Відродження». Перший том був упорядкований Олександром і Леонідом Ушкаловими та присвячений трагічним долям українських письменників Михайла Ялового, Івана Ткачука, Мечислава Гаска, Володимира Гжицького, Мирослава Ірчана, Олекси Слісаренка

---

<sup>80</sup> Костенко Ліна. Записки українського самашедшого... — С. 352.

<sup>81</sup> Дзюба Іван. Нагнітання мороку... — С. 107.

<sup>82</sup> Див. вірш Чичибабіна «Покамест есть охота...» в його збірнику: Чичибабин Борис. Мои шестидесятые: Стихи. — К.: Дніпро, 1990. — С. 269. Поняття «Україна в зоні турбулентності» позичено з одноіменної книги Юрія Щербака.

та Якова Кальницького<sup>83</sup>. Ця колекція документів про Леся Курбаса і його театр «Березіль» продовжує знайомити читача з талановитими українськими митцями 20—30-х років минулого сторіччя, безвинно репресованими і знищеними радянським режимом.

Юрій Щербак ототожнив радянський комуністичний режим в Україні з «ганебною феодально-ідеологічною системою брехні, загального пригноблення й тотального хамства»<sup>84</sup>. Видання «Архіву Розстріляного Відродження», як і багато інших публікацій і наукових досліджень, які розглядають функціонування радянської системи як злочини проти людства, неухильно наближають Україну до моменту істини, коли багатонаціональний народ країни об'єднається в бажанні раз і назавжди залишити позаду радянське минуле, яке має вивчатися, але яким нема чого пишатися. Гібридні секретні путінські війни — спадщина гебешного «совка» — без сумніву є прискорювачем процесів демократизації в Україні і відмови від комуністичних ідеалів і практики. Відкрита путінська війна має консолідувати націю, яка повернеться до своїх коренів і культури.

Курбас, ажурна істота, частина трагічного минулого України і «явище всеєвропейського масштабу»<sup>85</sup>, який намагався жити чесно в системі брехні, живе також в сьогоденні і безперечно житиме в майбутньому. Юрій Шевельов писав, що

можна було знищити Курбаса як особу. Виявилося, що не можна було знищити того, чим він запліднив мистецтво.

---

<sup>83</sup> Архів Розстріляного Відродження: Матеріали архівно-слідчих справ українських письменників 1920—1930-х років / Упор. Олександр і Леонід Ушкалови. — К.: Смолоскип, 2010.

<sup>84</sup> Щербак Юрій. Україна в зоні турбулентності: демони минулого і тривоги ХХІ століття. — К.: Український письменник, 2010. — С. 3.

<sup>85</sup> Ушкалов Леонід. Есеї про українське бароко. — К.: Факт, 2006. — С. 231.

В обставинах лютого політичного пригнічення зерна творчих процесів виявили дивовижну, неймовірну здатність зберігатися під мерзлотою земної поверхні, щоб прорости через багато років<sup>86</sup>.

Українська інтелектуальна еліта й досі не змирилася з його трагічною смертю. Березилець Йосип Гірняк до кінця свого життя не міг збагнути й прийняти смерть Курбаса. «Образ [курбасівського] голого мертвого тіла в крижаній воді був для нього вищим злом», запевняє Неллі Корнієнко<sup>87</sup>. Постаць Курбаса, його доля, мистецько-театральна філософія і ажурно-витончена інтелектуальна свідомість відомі на Заході, особливо серед тих, хто цікавиться мистецтвом взагалі, й зокрема театральним мистецтвом. Мені неодноразово доводилося відповідати на питання моїх студентів в університетах Північної Америки про Курбаса. А от на моє питання до групи молоді, які пили пиво біля пам'ятника Курбасу на вул. Прорізній у Києві в липні 2014 року, «Чи знаєте ви, хто такий Курбас?», мені відповіли: «А що за чувак?». І це не курбасівська проблема. Це проблема України, якій багато чому ще треба вчитися. Хоча, як у Курбаса тоді, так і в Україні сьогодні, є спільна проблема — проблема виживання.

*Ольга Бертелсен*

---

<sup>86</sup> *Шевельов Юрій*. Зустріч з «Березолем»: Едінбург, 1979 // Сучасність. — 1979. — Ч. 11 (227). — С. 82.

<sup>87</sup> *Корнієнко Неллі*. Одиссея віри і Ухт-Печлагу // Березиль. — 1992. — № 3—4. — С. 167. Сьогодні вже відомо, що тіла багатьох митців Розстріляного Відродження лежать в землі Сандармоху (Карелія). В минулому, за однією легендою, частина вбитих була скинута з баржі в Біле море.