

Міністерство освіти та науки України
Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Історичний факультет
Кафедра історії України, археології та спеціальних галузей історичних наук

Кваліфікаційна робота на тему:
«ГРОМАДСЬКО-КУЛЬТУРНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЕСЯ КУРБАСА У КОНТЕКСТІ
МОДЕРНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТ.»

Спеціальність А4 Середня освіта (Історія) Освітня програма «Середня освіта (Історія)»

Здобувачки вищої освіти освітньо-
кваліфікаційного рівня «бакалавр»

Юлії МАКАР

НАУКОВИЙ КЕРІВНИК:
кандидат історичних наук, доцент
Ятищук Оксана Василівна

.....

Тернопіль 2026

Анотація.

Макар Ю. Громадсько-культурна діяльність Леся Курбаса у контексті модернізації українського театру першої третини XX ст. Кваліфікаційна робота. Тернопіль, 2026.

У кваліфікаційній роботі досліджено громадсько-культурну діяльність Леся Курбаса у контексті модернізаційних процесів українського театру першої третини XX ст. Метою дослідження є комплексний аналіз творчого, організаційного та ідейного внеску митця у формування новітньої театральної парадигми в Україні. У роботі охарактеризовано основні етапи життєвого і творчого шляху діяча, зокрема його діяльність у Галичині та на Наддніпрянщині, участь у становленні модерного театру через такі проєкти, як «Молодий театр», «Киїдрамте» та «Березіль». Особливу увагу приділено аналізу режисерських новацій Курбаса, його експериментам із формою, сценічною мовою, акторською технікою та синтезом мистецтв.

Визначено роль митця у контексті культурно-історичних процесів доби, зокрема вплив революційних подій, політики радянської влади та репресивного механізму 1930-х рр. на розвиток українського театру. Досліджено взаємозв'язки Курбаса з представниками української інтелігенції, зокрема діячами Розстріляного Відродження, а також проаналізовано його співпрацю з Миколою Кулішем. У роботі обґрунтовано, що діяльність Курбаса стала важливим чинником модернізації українського театру, сприяла його європеїзації та формуванню нової естетики сценічного мистецтва.

Окрему увагу приділено методичним аспектам вивчення постаті Курбаса у шкільному курсі історії, що дозволяє поєднати науковий аналіз із освітньою практикою. На основі проведеного дослідження зроблено висновок про визначальну роль Курбаса як реформатора театру, чия діяльність має важливе значення для сучасного осмислення національної культури та історичної пам'яті.

Ключові слова: Лесь Курбас, український театр, модернізація, режисерські інновації, «Березіль», «Молодий театр», Розстріляне Відродження, культурна діяльність, історія культури, театральне мистецтво.

Abstract.

Makar Yu. The Socio-Cultural Activity of Les Kurbas in the Context of the Modernization of Ukrainian Theatre in the First Third of the 20th Century. The bachelor's thesis. Ternopil, 2026.

The bachelor's thesis examines the socio-cultural activities of Les Kurbas in the context of the modernization processes of Ukrainian theatre in the first third of the 20th century. The aim of the study is a comprehensive analysis of the artist's creative, organizational, and ideological contribution to the formation of a modern theatrical paradigm in Ukraine. The paper outlines the main stages of his life and creative career, in particular his activities in Galicia and the Dnipro region, as well as his role in the development of modern theatre through such projects as "Molodyi Teatr," "KyiDramaTe," and "Berezil." Special attention is paid to the analysis of Kurbas's directorial innovations, his experiments with form, stage language, acting techniques, and the synthesis of arts.

The role of the artist is defined within the cultural and historical processes of the period, including the impact of revolutionary events, Soviet cultural policy, and the repressive mechanisms of the 1930s on the development of Ukrainian theatre. The study explores Kurbas's connections with representatives of the Ukrainian intelligentsia, particularly figures of the Executed Renaissance, and analyzes his collaboration with Mykola Kulish. The paper substantiates that Kurbas's activity became a significant factor in the modernization of Ukrainian theatre, contributing to its Europeanization and the formation of a new aesthetic of stage art.

Particular attention is also given to methodological aspects of studying Kurbas's figure within the school history curriculum, which enables the integration of scholarly analysis with educational practice. Based on the conducted research, it is concluded that Kurbas played a decisive role as a theatre reformer, whose legacy is essential for the contemporary understanding of national culture and historical memory.

Keywords: Les Kurbas, Ukrainian theatre, modernization, directorial innovations, "Berezil," "Molodyi Teatr," Executed Renaissance, cultural activity, cultural history, theatre art.

Зміст

ВСТУП	5
Розділ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ	8
Розділ 2. ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДУ ЛЕСЯ КУРБАСА	13
Розділ 3. ТЕАТРАЛЬНО-МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЕСЬ КУРБАС НА НАДДНІПРЯНЩИНІ (1916–1937 РР.).....	35
<i>3.1. Інтеграція Леся Курбаса в театральний простір Наддніпрянської України (1916–1921 рр.).....</i>	<i>35</i>
<i>3.2. Інституціоналізація творчої діяльності: заснування та функціонування театру «Березіль» (1922–1933 рр.).....</i>	<i>44</i>
<i>3.3. Репресивні практики радянської влади щодо Леся Курбаса в контексті культурної політики 1930-х рр.</i>	<i>49</i>
Розділ 3. ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ПОСТАТЕЙ НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗНАЧЕННЯ У ШКОЛІ (НА ПРИКЛАДІ ЛЕСЯ КУРБАСА)	54
ВИСНОВКИ	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	67

ВСТУП

Актуальність теми зумовлена тим, що, починаючи з XIX ст., театральне мистецтво в українському культурному просторі утверджується як один із ключових чинників формування національної ідентичності, своєрідний індикатор суспільного розвитку та репрезентант соціокультурних трансформацій. У процесі історичної еволюції відбувалося послідовне передання мистецьких традицій, образної системи та сценічної техніки, які водночас зазнавали модернізації відповідно до викликів епохи.

Водночас до 1991 р. в умовах радянського тоталітарного режиму широкі кола українського суспільства були позбавлені можливості повноцінного ознайомлення з творчою спадщиною низки визначних діячів доби «Розстріляного відродження», зокрема видатного режисера, актора та реформатора театру, засновника мистецького об'єднання «Березіль» — Леся (Олександра) Курбаса (1887–1937). Незважаючи на поступове повернення його імені та творчого доробку в науковий і культурний обіг у період незалежності, постать Курбаса, його мистецькі інновації та історичне значення залишаються предметом активних міждисциплінарних досліджень у галузях історії, культурології, театрознавства та педагогіки як в Україні, так і за її межами.

Додаткової актуальності дослідженню надають сучасні суспільно-політичні умови, зокрема контекст повномасштабної війни, у якому осмислення життєвого шляху та творчої спадщини Леся Курбаса набуває важливого світоглядного і виховного значення. Аналіз його діяльності дає змогу актуалізувати історичний досвід, критично переосмислити здобутки і втрати минулого та використати їх у процесі формування громадянської свідомості здобувачів освіти.

Об'єктом дослідження є постать і творча спадщина Леся Курбаса в контексті вивчення новітньої історії України в закладах загальної середньої освіти.

Предметом дослідження є процес становлення особистості Леся Курбаса, а також ключові етапи його творчої діяльності, що супроводжувалися як періодами мистецьких досягнень, так і життєвими випробуваннями.

Мета дослідження полягає у комплексному аналізі життєпису та творчої спадщини Леся Курбаса з метою розробки ефективного методичного інструментарію для використання цієї теми на уроках історії України в старших класах, а також у виховній і позаурочній діяльності в закладах загальної середньої освіти.

Відповідно до поставленої мети визначено такі завдання дослідження:

- дослідити походження та особливості формування особистості Леся Курбаса в австрійський період його життя (1887–1914 рр.);

- охарактеризувати чинники творчого успіху Леся Курбаса як актора і режисера;

- проаналізувати обставини арешту, загибелі та посмертної реабілітації діяча в контексті сталінських репресій і періоду «хрущовської відлиги»;

- виокремити та обґрунтувати методичний інструментарій для опрацювання теми на уроках історії України та в позаурочній діяльності учнів.

Методологічну основу дослідження становить сукупність загальнонаукових і спеціально-історичних принципів та методів. У процесі написання роботи авторка дотримувалася принципів історизму, всебічності, об'єктивності, системності, а також застосовувала підходи узагальнення і порівняння. Реалізація цих принципів дала змогу розглядати досліджуване явище в контексті конкретно-історичних умов, у взаємозв'язку та динаміці розвитку. Серед використаних методів провідне місце посідають дедуктивний метод (перехід від загальних положень до конкретних висновків), метод аналізу (розчленування цілісного явища на окремі складові для їх детального вивчення) та метод синтезу (узагальнення отриманих результатів шляхом поєднання окремих елементів у цілісну систему).

Наукова новизна роботи полягає у спробі комплексного узагальнення фактичного матеріалу, що стосується життя та діяльності театального

режисера Леся Курбаса (1887–1937), крізь призму його використання в освітньому процесі. У дослідженні обґрунтовується підхід до формування оновленого методичного інструментарію вивчення цієї постаті на уроках історії України, що поєднує історичний, культурологічний і педагогічний аспекти.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання матеріалів і висновків дослідження у науково-дослідницькій, навчальній, мистецькій та культурно-просвітницькій діяльності. Узагальнений фактологічний матеріал і сформульовані теоретичні положення можуть бути застосовані у подальших наукових розвідках, а також у практиці викладання історії України в закладах загальної середньої освіти.

Структура роботи зумовлена логікою дослідження. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел.

Розділ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

Історіографічний аналіз проблеми громадсько-культурної діяльності Леся Курбаса у контексті модернізації українського театру першої третини ХХ ст. є необхідною складовою комплексного дослідження обраної теми. Вивчення наукового доробку дозволяє простежити еволюцію підходів до осмислення його творчості, визначити ступінь розробленості проблеми, а також окреслити дискусійні та малодосліджені аспекти. Особливістю історіографії цієї теми є її міждисциплінарний характер, оскільки вона перебуває на перетині історії культури, театрознавства та біографістики.

У процесі аналізу наукової літератури виявлено, що інтерес до постаті Курбаса формувався поступово і залежав від суспільно-політичних умов. Значна частина досліджень зосереджена на окремих аспектах його діяльності — режисерській практиці, функціонуванні театру «Березіль», співпраці з діячами культури та впливі тоталітарного режиму на його творчу долю. Водночас комплексних історичних досліджень, які б системно поєднували громадсько-культурний та модернізаційний виміри діяльності митця, залишається недостатньо. Саме це зумовлює необхідність подальшого наукового осмислення обраної проблематики.

У праці Большова Р. та Заборовського В. розглянуто життєвий і творчий шлях Леся Курбаса крізь призму його трагічної долі в умовах сталінських репресій. Автори акцентують увагу на поєднанні мистецького генія та політичного переслідування митця, підкреслюючи символізм його загибелі. Дослідження має узагальнюючий характер і спрямоване на популяризацію постаті Курбаса у контексті національно-визвольної боротьби. Водночас воно містить важливі фактологічні відомості щодо останніх років життя режисера [6].

У статті Веселовської Г. проаналізовано діяльність мистецького об'єднання «Березіль» на основі архівних і музейних матеріалів. Дослідниця вводить до наукового обігу нові джерела, що дозволяють глибше

реконструювати організаційні та творчі аспекти функціонування театру. Особливу увагу приділено збереженню культурної спадщини та документальної бази діяльності колективу. Праця має значну джерелознавчу цінність для вивчення спадщини Леся Курбаса [12].

У публікації Волицької І. висвітлено початковий етап творчого становлення Леся Курбаса. Авторка звертає увагу на перші спроби митця у театральній діяльності та формування його естетичних орієнтирів. Дослідження має нарисовий характер і базується на обмеженому колі джерел. Водночас воно є важливим для розуміння витоків творчої особистості режисера [17].

Монографія Волицької І. присвячена проблемі формування творчої особистості Леся Курбаса у контексті його театральної юності. Авторка комплексно аналізує вплив соціокультурного середовища Галичини на становлення митця. Значну увагу приділено його участі в театральних колективах та першим режисерським спробам. Праця є однією з найбільш ґрунтовних у вивченні раннього періоду діяльності Курбаса [18].

У статті Волицької І. розглянуто освітній та інтелектуальний розвиток Леся Курбаса. Авторка аналізує роль університетського середовища у формуванні його світогляду. Показано, що освіта стала важливим чинником його творчого становлення. Дослідження підкреслює значення самоосвіти у житті митця [20].

У ще одній праці Волицької І. досліджено юнацькі роки Леся Курбаса. Авторка зосереджується на формуванні його інтересу до театального мистецтва. Значну увагу приділено середовищу, яке вплинуло на його світогляд. Праця має важливе значення для реконструкції раннього етапу біографії митця [21].

Гарбузюк М. у своєму дослідженні аналізує проблему датування початку професійної акторської діяльності Леся Курбаса. Автор уточнює хронологічні межі його входження в театральне середовище. На основі джерельного аналізу пропонується нове бачення окремих етапів біографії митця. Праця має важливе значення для уточнення історії його творчого становлення [22].

Горбачова З. розглядає діяльність Леся Курбаса як реформатора українського театру. Авторка акцентує увагу на його новаторських підходах до режисури та акторської гри. Визначено основні напрями модернізації сценічного мистецтва під впливом Курбаса. Дослідження має узагальнюючий характер і спрямоване на осмислення його внеску в історію театру [23].

Зуляк Г. аналізує зв'язок Леся Курбаса із Тернопільщиною. У роботі висвітлено регіональний аспект його діяльності та культурного впливу. Автор підкреслює значення місцевого середовища у формуванні митця. Праця розширює уявлення про географію його творчої біографії [34].

Кулішенко А. І. досліджує мовні засоби виразності у виставі «Цар Едіп», поставленій Леся Курбаса. Автор аналізує специфіку сценічної мови та її функціональне навантаження. Визначено особливості режисерського підходу до інтерпретації класичного матеріалу. Праця має мистецтвознавчий характер і поглиблює розуміння режисерської методики Курбаса [40].

Збірник документів під редакцією В. Ревуцького містить свідчення сучасників про діяльність Леся Курбаса. Видання охоплює широкий спектр джерел — від листування до критичних відгуків. Це дозволяє реконструювати сприйняття митця його сучасниками. Праця є важливою джерельною базою для дослідження його творчості [45].

Лисенко Т. проводить порівняльний аналіз театральних концепцій Леся Курбаса та Антонена Арто. Авторка виявляє спільні риси у новаторських підходах до театру. Особливу увагу приділено естетичним і філософським засадам їх творчості. Дослідження демонструє включеність українського театру у світовий контекст [47].

Любченко О. аналізує методику роботи актора в системі театру Леся Курбаса. Автор розкриває принципи «акцентованого впливу» як основи режисерської школи. Визначено особливості підготовки актора у цьому театрі. Праця має прикладне значення для сучасної театральної педагогіки [50].

Настюк О. досліджує музично-хореографічний компонент реформаторського театру Леся Курбаса. Авторка підкреслює синтетичний

характер його сценічних постановок. Виявлено роль музики та руху у створенні художнього образу. Дослідження розширює уявлення про комплексність його режисерського підходу [56].

Ніколенко О. розглядає взаємозв'язок творчих доль Леся Курбаса та Миколи Куліша. Авторка аналізує їх співпрацю у контексті культурного розвитку доби. Показано трагізм їх життєвих шляхів у період репресій. Праця акцентує увагу на значенні творчого тандему для українського театру [57].

Пуха Л. досліджує кінематографічну діяльність Леся Курбаса. Автор аналізує його участь у створенні фільмів та спроби реалізації в кіно. Визначено особливості його підходу до екранного мистецтва. Праця розкриває малодосліджений аспект творчості митця [63].

Рибченко О. аналізує творчу співпрацю Леся Курбаса, Миколи Куліша та Вадима Меллера. Авторка підкреслює значення цього тандему для розвитку сценографії. Визначено їх внесок у модернізацію театрального мистецтва. Праця демонструє міждисциплінарний характер творчості Курбаса [64].

Шерех Ю. досліджує харківський період діяльності Леся Курбаса. Автор аналізує культурне середовище міста та його вплив на митця. Показано роль Харкова як центру театральних експериментів. Праця має важливе значення для розуміння зрілого етапу творчості режисера [71].

Шлемко О. Д. розглядає нездійснений театральний проєкт Леся Курбаса. Автор аналізує причини нереалізації постановки та її значення. Дослідження розкриває творчі плани митця. Воно доповнює уявлення про нереалізований потенціал режисера [73].

У ще одній праці Шлемка О. Д. досліджено становлення творчої особистості Леся Курбаса у 1911–1912 рр. Автор аналізує його діяльність у цей період. Визначено ключові фактори формування його режисерського стилю. Праця має важливе значення для реконструкції раннього етапу творчості [75].

Юкало В. висвітлює питання збереження пам'яті про Леся Курбаса через музейну діяльність. Автор аналізує функціонування музей-садиби митця.

Показано роль музейних інституцій у популяризації його спадщини. Праця має краєзнавчий та культурологічний характер [77].

Проведений історіографічний аналіз засвідчив, що науковий доробок, присвячений діяльності Леся Курбаса, є достатньо значним за обсягом, проте неоднорідним за змістом і підходами. Умовно дослідження можна поділити на кілька груп: праці біографічного характеру, театрознавчі дослідження, джерелознавчі публікації, а також роботи, присвячені окремим аспектам творчості митця. Значну роль у розвитку курбасознавства відіграли публікації, що вводять до наукового обігу нові архівні матеріали та свідчення сучасників.

Разом з тим встановлено, що більшість досліджень зосереджується переважно на мистецькій складовій діяльності Курбаса, тоді як його громадсько-культурна активність і роль у процесах модернізації українського театру часто розглядаються фрагментарно. Недостатньо опрацьованими залишаються питання взаємодії його творчості з ширшими соціально-політичними процесами доби, а також комплексний аналіз його діяльності у різних регіональних контекстах.

Отже, сучасний стан наукової розробки проблеми засвідчує наявність значної джерельної та дослідницької бази, яка створює підґрунтя для подальших узагальнень. Водночас існує потреба у синтетичних дослідженнях, що дозволять інтегрувати різні аспекти діяльності Леся Курбаса у цілісну картину модернізаційних процесів українського театру першої третини ХХ століття.

Розділ 2. ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДУ ЛЕСЯ КУРБАСА

У контексті історичного розвитку Галичини другої половини XIX ст. театральне мистецтво тривалий час не посідало провідного місця серед ключових чинників культурного життя регіону. У суспільній свідомості домінували постаті письменників, художників, політичних і військових діячів, тоді як театр залишався відносно периферійною сферою. Лише на початку XX ст., а особливо після Першої світової війни, його значення суттєво зростає, трансформуючись у важливий інструмент культурної репрезентації та національного самовираження. Повноцінне осмислення ролі театру в українському суспільстві відбулося вже в умовах незалежності України, коли усунуто ідеологічні обмеження та повернуто до наукового й культурного обігу імена визначних діячів. У цьому контексті особливе місце належить постаті Леся Курбаса — видатного режисера, актора та реформатора театрального мистецтва. Водночас для глибшого розуміння його творчого феномену доцільно звернутися до витоків формування його особистості та світогляду.

Повне ім'я діяча — Олександр-Зенон Степанович Курбас. Він народився 25 лютого 1887 р. у місті Самбір Королівства Галичини і Лодомерії у складі Австро-Угорщини (нині — Львівська область). Обставини його народження були безпосередньо пов'язані з професійною діяльністю батьків — акторів Степана та Ванди Курбас (у дівочтві Тейхер), які виступали під сценічним псевдонімом Яновичі. Народження відбулося під час гастрольної поїздки, у приміщенні одного з самбірських готелів. Обряд хрещення дитини за греко-католицьким обрядом здійснено лише у січні 1888 р. в місті Перемишль, що зумовлено конфліктом між батьком митця та його дідом — священником Пилипом Курбасом, який не схвалював вибору акторської професії сином [32, с. 38–39].

Попри складні родинні взаємини, вагому підтримку молодій сім'ї надавала бабуся Леся Курбаса — Осипа Григорівна, яка, будучи пов'язаною з театральним середовищем, надавала як матеріальну, так і моральну допомогу.

Остаточне налагодження родинних стосунків відбулося лише у 1893 р., коли дід Пилип погодився прийняти сина з родиною. У цей період відбувалося становлення сімейного середовища, в якому зростав майбутній митець. Водночас дитинство Леся Курбаса позначене низкою особистих трагедій: із чотирьох дітей у родині до дорослого віку дожив лише він. Смерть брата Нестора (1895), Корнила (1905) та сестри Надії (1915) суттєво вплинули на емоційне та світоглядне становлення майбутнього режисера. Не менш важливою подією стала й смерть батька у 1908 р., тоді як мати прожила тривале життя, померши у 1950 р. [39].

Початкову освіту Лесь Курбас здобував у Старому Скалаті, де навчався до 1897 р. Його першим учителем був Гр. Геців. Водночас вагому роль у формуванні інтелектуальних здібностей відіграла мати, яка активно займалася домашньою освітою сина, прищеплюючи йому навички читання і рахунку ще до вступу до школи. Важливим чинником формування особистості стали також тісні взаємини з дядьком Романом Курбасом, різниця у віці з яким становила лише чотири роки. Спільне проведення часу, зокрема заняття музикою на родинному інструменті, сприяли розвитку естетичних уподобань та творчих здібностей майбутнього митця [31, с. 55–56].

Особливістю дитячих років Леся Курбаса була його постійна залученість до театрального середовища, що зумовлено гастрольною діяльністю батьків. Часті переїзди територією Галичини сприяли ранньому ознайомленню з багатомовним і мультикультурним середовищем регіону. Водночас це ускладнювало системність освіти, що компенсувалося залученням приватних наставників, зокрема гімназистів. Так, у Самборі з дітьми займався Кость Кульчицький — майбутній перекладач творів зарубіжної драматургії. Значну увагу в родині приділяли вивченню польської та німецької мов як основних засобів комунікації в тогочасному суспільстві [77, с. 41].

Отже, формування світогляду Леся Курбаса відбувалося під впливом комплексу взаємопов'язаних чинників: родинного театрального середовища, інтелектуально насиченого виховання, раннього занурення в мультикультурний

простір Галичини та особистих життєвих випробувань. Саме ці обставини заклали підґрунтя для становлення його як одного з провідних діячів українського театрального мистецтва ХХ ст.

Після смерті Осипи Курбас 15 вересня 1899 р. родинна ситуація зазнала суттєвих змін: Ванда Курбас була змушена повернутися до Старого Скалату з метою виконання функцій покійної свекрухи. Упродовж тривалого часу, фактично до 1915 р., вона проживала у родинному маєтку сватів, поєднуючи виховання дітей із веденням сільського господарства. У цих умовах матеріальне забезпечення родини значною мірою покладалося на Степана Курбаса, який, прагнучи утримувати сім'ю, влаштувався на роботу до товариства «Народна торгівля» в Перемишлі. Водночас ця діяльність мала сезонний характер, оскільки вже у 1900–1901 рр. він знову повернувся до театральної діяльності як актор театру «Бесіда» [5, с. 23].

Початкові етапи гімназійної освіти Лесь Курбас здобував у приватній формі. Перші два класи гімназії він завершив екстерном, значною мірою завдяки підтримці свого дядька Романа, який у 1898–1900 рр., будучи учнем старших класів Тернопільської гімназії, під час канікул готував племінника до складання іспитів. Восени 1900 р. Лесь прибув до Тернополя та, успішно склавши вступні випробування, був зарахований до третього класу гімназії. Навчання у цьому закладі тривало до літа 1907 р. Упродовж гімназійного періоду він проживав в Українській бурсі (кімната № 21), де його співмешканцями були учні з малозабезпечених селянських родин. Обмежене матеріальне становище родини не дозволяло йому винаймати приватне житло [60, с. 122].

Період навчання у гімназії характеризувався активною самоосвітньою діяльністю Леся Курбаса. Зокрема, у 1903 р. він брав участь у творчій зустрічі з Миколою Лисенком, під час якої намагався продемонструвати свої музичні здібності, виконуючи твори на фортепіано. Попри відсутність виразної реакції з боку композитора, цей епізод залишив помітний слід у сприйнятті молодого гімназиста. У 1904–1906 рр. Курбас був учасником гімназійного хору, а в

шостому класі обмежив свою позакласну діяльність участю в екскурсійному гуртку [70, с. 390].

Вагомий вплив на формування світогляду Леся Курбаса справив його дядько Роман Курбас, який був активним прихильником соціалістичних ідей, популяризованих у Галичині Михайлом Павликом та Іваном Франком. У 1897–1900 рр. Роман очолював гімназійний гурток, у межах якого виголошував доповіді, присвячені теорії соціалізму та можливостям її практичного втілення. Саме в цьому інтелектуальному середовищі формувалися перші світоглядні орієнтири майбутнього режисера, хоча нерідко ці ідеї ставали предметом дискусій у колі родини, зокрема під час літніх канікул [51].

У 1905–1907 рр. Лесь Курбас також долучився до діяльності подібного гуртка, який мав більш виразну самоосвітню спрямованість. Хоча він не відігравав у ньому провідної ролі, участь у гуртку сприяла його знайомству із соціалістичними концепціями. Водночас цей період був позначений глибокими особистими потрясіннями: смерть брата Нестора від тифу 10 листопада 1905 р. істотно вплинула на його світосприйняття, загостривши відчуття соціальної несправедливості. Попри моральні труднощі, у 1906 р. разом із близьким другом і однокласником Томою Водяним він здійснив подорож до Карпат, яка стала важливим досвідом емоційного відновлення та сприяла формуванню естетичного світогляду. Останній навчальний рік (1906/1907) Курбас провів переважно вдома, готуючись до випускних іспитів, які успішно склав у червні 1907 р. Свідомство про закінчення Тернопільської гімназії він отримав 17 червня 1907 р. [45, с. 15].

Ще в період навчання в гімназії Лесь Курбас здійснює перші літературні спроби. За спогадами Томи Водяного, у восьмому класі він написав новелу «В гарячці». Сам Водяний створив новелу «Стратив ціль», підписану криптонімом «Т.В.». Курбас опублікував свій твір під псевдонімом Зенон Мислевич. Обидва автори надіслали свої роботи до редакції «Літературно-наукового вістника», сподіваючись на їх оцінку з боку редактора видання Івана Франка. З метою привернення уваги до своїх творів вони у березні та квітні 1906 р. надіслали

Франкові два листи з проханням про сприяння у публікації та надання рецензії. Хоча відповіді від редактора вони не отримали, їх твори згодом були опубліковані: новела Курбаса — у книзі № 4 «ЛНВ» за 1906 р., а твір Водяного — у книзі № 5 того ж видання [65, с. 279].

Варто зазначити, що у «Літературно-науковому вістнику» не була опублікована ще одна новела Леся Курбаса під назвою «Сни», датована 2 січня 1907 р. Цей твір виявлено лише у 1980-х рр. в архіві Івана Франка та введено до наукового обігу шляхом публікації у 1987 р. [61, с. 1–2].

Слід також наголосити, що прихильне ставлення Івана Франка до молодих авторів, зокрема до Леся Курбаса, значною мірою зумовлене його високою оцінкою акторського таланту батька митця — Степана Пилиповича Курбаса (Яновича). Зокрема, Франко відзначав, що «Янович — це для української сцени на Галичині дуже корисна сила», фактично визнаючи його однією з провідних постатей театрального життя регіону. Попри те, що на момент звернення Леся Курбаса до редакції «ЛНВ» його батьки вже не вели активної сценічної діяльності, Франко, очевидно, зберіг повагу до їх внеску, що певною мірою вплинуло на підтримку їхнього сина [3].

Показовою є також дискусія між Лесем Курбасом та його однокласником Томою Водяним щодо перспектив літературної діяльності. Зі спогадів останнього відомо, що Курбас скептично оцінював власні письменницькі здібності, вважаючи, що літературна творчість вимагає особливого типу мислення і схильності до самовираження через слово. Він зазначав, що письменником може бути лише той, хто має внутрішню потребу розповідати про себе та навколишній світ. Відтак, ще в гімназійні роки Курбас фактично визначився з пріоритетом театральної діяльності як головного напрямку своєї самореалізації [15, с. 63–64].

Після завершення навчання у Тернопільській гімназії в червні 1907 р. перед Олександром-Зеноном Курбасом постало питання професійного самовизначення. Попри складні матеріальні обставини родини та небажання батьків бачити сина у театральному середовищі, він самостійно зробив спробу

реалізувати свої наміри. Зокрема, 1 липня 1907 р. Курбас звернувся з листом до управи товариства «Руська Бесіда» з проханням про фінансову підтримку для навчання в драматичній школі, мотивуючи це неможливістю батька забезпечити його освіту [18, с. 19].

У своїх ранніх поглядах Курбас наголошував на необхідності професійної підготовки актора та реформування театральної справи в Галичині. Він критично оцінював стан тогочасного театру, зокрема відсутність належного рівня режисерської майстерності. На його переконання, саме режисер мав відігравати ключову роль у організації театрального процесу, забезпечуючи як художню цілісність постановок, так і належні умови для творчої роботи акторів. Такий підхід свідчить про раннє формування у Курбаса модерного бачення театру як складної синтетичної системи [21, с. 23].

Відповіддю на звернення молодого митця стала відмова: 10 липня 1907 р. Йосип Дрималик повідомив про неможливість надання фінансової допомоги з огляду на брак коштів у товариства «Руська Бесіда». Незважаючи на це, Курбас не відмовився від своїх намірів і обрав альтернативний шлях — вступ до Віденського університету восени 1907 р. Він розглядав університетську освіту як важливий етап інтелектуального та культурного становлення, дотичного до мистецької діяльності. На філософському факультеті він навчався за напрямками германістики та славістики, тоді як його товариш Тома Водяний обрав античну філологію. Перебування у Відні сприяло розширенню світогляду Курбаса: він активно відвідував бібліотеки, удосконалював знання німецької мови, виявляв інтерес до санскриту та систематично знайомився з творами світової літератури. Значну частину фінансової допомоги, яку надсилав йому дід Пилип, він витрачав саме на придбання книг [31, с. 64].

Водночас перебування у Відні (1907–1908 рр.) стало важливим етапом у формуванні його театрального світогляду. Значний вплив на Курбаса справив видатний австро-угорський актор Йозеф Кайнц (1858–1910), творчість якого він мав можливість безпосередньо спостерігати. Курбас захоплювався поєднанням інтелектуальної глибини та емоційної виразності акторської гри Кайнца.

Особливо сильне враження на нього справили виконання ролей Юлія Цезаря та Гамлета у творах Вільяма Шекспіра, а також образ Мефістофеля у «Фаусті» Йоганна Вольфганга фон Гете. За свідченнями сучасників, інтерпретація Гамлета Кайнцом вирізнялася глибиною психологічного аналізу, динамічністю та внутрішньою напругою, що поєднувала активну життєву позицію героя з трагічним усвідомленням буття. Саме цей досвід став одним із визначальних чинників формування естетичних орієнтирів Леся Курбаса як майбутнього реформатора театрального мистецтва [45, с. 446].

Досвід, здобутий під час відвідин віденського Бургтеатру, мав безпосередній вплив на формування творчих навичок Олександра Курбаса. Побачене на сцені він намагався відтворювати у домашніх умовах: відтворював окремі ролі, сценічні рухи, інтонаційні особливості акторської мови. Завдяки розвиненій пам'яті Курбас міг дослівно передавати фрагменти діалогів, які справили на нього найбільше враження та відображали ідейну сутність вистав [46].

Улітку 1908 р. Олександр повернувся до Старого Скалату, де провів канікулярний період у родинному колі. У зв'язку з погіршенням стану здоров'я батька значну частину часу він присвячував спілкуванню з ним, ділячись враженнями від перебування у Відні та, зокрема, від відвідин Бургтеатру. Для Степана Курбаса ці розмови мали особливе значення, оскільки давали змогу компенсувати брак спілкування з сином у попередні роки, зумовлений постійною зайнятістю. У цей період Олександр активно займався музикою, виконуючи твори Миколи Лисенка, Дениса Січинського, Йоганна Себастьяна Баха, Людвіга ван Бетховена, Петра Чайковського, а також багато часу приділяв читанню, перебуваючи в садибному середовищі. Водночас він із тривогою спостерігав за погіршенням стану батька, який помер 10 вересня 1908 р. Ця подія знайшла відображення у тогочасній львівській пресі у формі некрологів [52, с. 25].

Похорон Степана Курбаса-Яновича зібрав значну кількість мешканців села, що свідчило про його авторитет серед місцевої громади. Його поховано на

старому цвинтарі поблизу родинної садиби. Через складне матеріальне становище родини та подальші історичні обставини, зокрема Першу світову війну, встановлення належного пам'ятника на могилі стало можливим лише значно пізніше — після відкриття родинного музею у 1987 р. [77, с. 45].

Напередодні нового навчального року родина переконала Олександра відмовитися від продовження навчання у Відні через фінансові труднощі. Відтак із жовтня 1908 р. він розпочав навчання на філософському факультеті Львівського університету імені Франца І. Попри сподівання діда Пилипа щодо отримання стипендії, Курбасу вдалося забезпечити лише проживання у студентському гуртожитку — «Академічному домі». Водночас матеріальна підтримка з боку родини, зокрема діда, залишалася важливим чинником його студентського життя. У Львові Курбас активно продовжував інтелектуальний розвиток: поповнював власну бібліотеку, систематично відвідував театральні вистави та навчався у провідних викладачів університету. Особливе значення для нього мав курс історії української літератури Х–ХІХ ст., який читав Кирило Студинський [31, с. 67].

Філософський факультет Львівського університету на початку ХХ ст. був осередком формування цілої плеяди майбутніх інтелектуалів і діячів культури. Серед студентів цього періоду були Андрій і Тарас Франки, Стефанія Данилович, Андрій Музичка, Петро Пелех, Станіслав Вінценз, Мирослав Капій, Михайло Возняк та інші. Перебування у цьому середовищі сприяло встановленню інтелектуальних контактів і формуванню атмосфери української студентської солідарності. Водночас навчання відбувалося в умовах зростання міжнаціональної напруги, зокрема посилення польського шовінізму в академічному середовищі, що проявлялося в обмеженні прав українців на здобуття вищої освіти та запереченні їх права на створення власних університетських інституцій у Галичині [6, с. 83].

Львівський період у житті Леся Курбаса став визначальним етапом його становлення як актора і режисера, відкривши широкі можливості для творчої самореалізації. Перші сценічні виступи майбутнього митця відбулися в

аматорському театрі при спортивно-культурному товаристві «Сокіл». Його дебют датовано 28 березня 1909 р., коли у виставі «Псотник» А. Коцеби він виконав роль Каміла. Постановка привернула увагу театральної громадськості, зокрема Гната Хоткевича, який у рецензії, опублікованій у газеті «Діло» 31 березня 1909 р., відзначив загалом належний рівень підготовки акторів, водночас вказавши на окремі недоліки, зокрема щодо сценічної мови. Курбаса окремо згадано як дебютанта, якому, поряд з іншими учасниками вистави, слід вдосконалювати мовну виразність [32, с. 3].

З огляду на оцінки сучасників, сценічний дебют Курбаса можна вважати успішним. Його поставлено в один ряд із досвідченими аматорами театру, зокрема Олександром Утриском. Існують також припущення, що він міг брати участь у постановці «Степовий гість» Б. Грінченка у травні 1909 р., однак достеменно відомо про його участь у виставі «Арсен Яворенко» того ж автора, де у жовтні 1909 р. він виконав головну роль дворянина-народолюбця Арсена. Ця роль вимагала значної підготовки, що належно оцінено публікою та рецензентами, які підкреслювали сумлінне опрацювання образу молодим актором [13, с. 3–4].

Перші творчі успіхи Курбаса збіглися з активізацією українського студентського руху у Львові. У грудні 1909 р., після отримання дозволу австрійського уряду на підставі колективного звернення українських студентів до сенату від 7 листопада 1909 р., створено Український студентський союз (УСС). Олександр-Зенон Курбас став одним із його засновників, входив до складу правління та очолював бібліотеку товариства. Організація мала виразно науково-культурний характер, сповідувала прогресивні та інтернаціональні ідеї, підтримувала зв'язки з Іваном Франком і була спрямована на захист прав українського студентства. Діяльність УСС охоплювала не лише просвітницьку роботу, але й організацію бібліотек, популяризацію літературних новинок, підтримку обдарованої молоді, проведення лекцій, мистецьких вечорів, театральних вистав і концертів [26, с. 117–118].

Особливо активною була участь Курбаса у драматичній комісії УСС. За його сприяння та за підтримки польського товариства «Зоря» 23 листопада 1909 р. здійснено постановку п'єси «Жиди» Є. Чирікова. Ця вистава мала виразне соціально-політичне звучання, відображаючи актуальні проблеми доби, зокрема наслідки революції 1905–1907 рр. у Російській імперії та пов'язані з нею єврейські погроми. П'єса була психологічною драмою, насиченою трагізмом і конфліктами, що розгорталися навколо родини єврея Френкеля [45, с. 17].

Сюжет твору зосереджувався на долі його дітей — Лії та Боруха, які брали участь у студентських протестах і зазнали переслідувань з боку влади. Центральною є трагічна історія Лії, яка, перебуваючи під домашнім арештом, вступає в конфлікт із батьком, владою та нав'язаним їй нареченим Нахманом. Завершенням драматичного розвитку подій стає її самогубство. У цій постановці Лесь Курбас виконав роль Нахмана, тоді як образ Лії втілила Стефанія Данилович, а роль Френкеля — один із лідерів українського студентського руху Адам Коцко [49, с. 4].

Незважаючи на позитивні оцінки гри Леся Курбаса та інших акторів з боку професора Михайла Лозинського, постановка загалом зазнала суттєвої критики. Основні зауваження стосувалися саме режисерського рівня вистави, що, ймовірно, зумовлено невдалою організацією постановочного процесу під керівництвом Олександра Семеніва. Останній, здобуваючи музичну освіту в Міланській консерваторії та перебуваючи під матеріальною опікою Соломії Крушельницької, мав належну фахову підготовку, однак не зумів забезпечити належну сценічну цілісність вистави.

Уже наступного дня, 24 листопада, аматорський колектив ухвалив рішення про зміну режисера-постановника, доручивши ці функції Олександр-Зенону Курбасу. Такий крок був безпосередньою реакцією на критичні зауваження Лозинського та спрямовувався на оперативне виправлення недоліків попередньої постановки. Попри це, учасники вистави публічно висловили подяку як рецензенту за фаховий аналіз, так і О. Семеніву за

попередній внесок у підготовку вистави. Водночас Адам Коцко, як голова драматичної комісії УСС у Львові, організував оновлення сценічного оформлення, а Курбас здійснив часткову заміну акторського складу та інтенсивну підготовку нової прем'єри, призначеної на 27 листопада. Таким чином, режисерові довелося працювати в умовах надзвичайно обмеженого часу, що додатково підкреслювало складність поставленого завдання [45, с. 17].

Нова постановка була представлена у залі єврейського товариства «Яд Харузім» за значної присутності глядачів і мала помітний успіх. Вистава, здійснена під режисурою Курбаса, отримала схвальні відгуки, а наприкінці показу йому вручено лавровий вінок як символ визнання сценічного досягнення. Успіх постановки сприяв її повторним показам у Львові, а також гастрольним виступам у Стрию та Коломиї у грудні 1909 р., де вона також отримала позитивні рецензії [31, с. 70].

Подальша творча співпраця Курбаса з Адамом Коцком як режисера і художника-декоратора продовжилася у постановці драми Михайла Старицького «Ніч під Івана Купала», яка відбулася 19 квітня 1910 р. Попри те, що вистава не мала значного сценічного резонансу, професор Лозинський позитивно відзначив акторську гру Курбаса в ролі сільського парубка Василя, підкресливши його сценічну виразність і органічність у втіленні образу [15, с. 22]. Надалі співпраця Коцка і Курбаса в межах УСС поступово ускладнювалася через загострення польсько-українського студентського протистояння, яке загострилося на тлі політичних рішень початку ХХ ст. і стало передумовою трагічних подій 1 липня 1910 р. у Львові [3].

Причини конфлікту мали тривалу історичну генезу та були пов'язані з невирішеністю питання створення українського університету у Львові. Попри численні студентські акції 1906–1907 рр., українська сторона не отримала очікуваного результату, що спричинило подальше загострення суперечностей із польською академічною спільнотою. Додатковим чинником стало рішення австрійської влади на початку 1910 р. про створення окремого юридичного факультету для італійців при Віденському університеті, що сприйнято

українським студентством як прецедент, який міг бути застосований і до їх вимог. У відповідь польська сторона намагалася остаточно закріпити контроль над Львівським університетом імені Франца І.

Хоча українські депутати Рейхстагу формально відмовилися від частини претензій у березні 1910 р., питання створення окремого українського університету залишалося актуальним і надалі. Кульмінацією студентської активності стало віче 14 березня 1910 р. у Львівському університеті під гаслом «Най жиє самостійний український університет у Львові», яке відбулося без попереднього погодження з адміністрацією закладу. Це стало підставою для відкриття дисциплінарного провадження проти українських студентів і подальшого загострення конфлікту в університетському середовищі [39].

Польсько-українське студентське протистояння у Львівському університеті різко загострилося в травні 1910 р., набувши відкрито конфронтаційного характеру. У цей період польська студентська спільнота вдалася до радикальних дій, фактично обмежуючи доступ українських студентів до університетських приміщень. Так, 19 травня 1910 р. близько 400 українських студентів намагалися прорвати встановлену блокаду, однак доступ до навчального закладу унеможливлено через офіційне оголошення про нібито призупинення його роботи.

Наступного дня, 20 травня, українське студентство провело віче, на якому ухвалено резолюцію із вимогою до центральної влади у Відні про негайне створення окремого українського університету у Львові. У документі наголошувалося, що дії польської сторони, зокрема блокада університету, відбувалися за мовчазної згоди адміністрації закладу, що не розцінювалося українською молоддю як легітимна перешкода для реалізації їх освітніх прав. Резолюція також містила заклик до широких верств українського суспільства до активної підтримки студентського руху та боротьби за право на власну вищу освіту [25, с. 308].

Оскільки центральна австрійська влада не реагувала на загострення ситуації, студентський рух продовжив ескалацію протестної активності,

кульмінацією якої стало віче 1 липня 1910 р. у приміщенні Львівського університету. Це зібрання, яке також не було погоджене з адміністрацією, стало безпосереднім продовженням попередніх акцій і фактично завершальним етапом кризи, що визрівала протягом березня–травня 1910 р. та не була належним чином врегульована владою [62, с. 2].

У відповідь на проведення несанкціонованого віча польська студентська молодь вдалася до силових дій, спорудивши барикади та заблокувавши доступ до аудиторій, де перебували українські студенти. Надалі ситуація переросла у відкриті сутички, під час яких загинув лідер зібрання та друг Леся Курбаса Адам Коцко. Після придушення конфлікту поліцією затримано 128 осіб із числа учасників подій, однак згодом більшість із них звільнено.

Серед затриманих перебував і Олександр-Зенон Курбас. Попри це, слідство не висунуло йому обвинувачень: він проходив у справі виключно як свідок. У цьому значну роль відіграв український адвокат, доктор права Володимир Старосольський, який забезпечив належний юридичний захист учасників процесу. У подальшому в межах так званого «процесу 101», що тривав з 14 лютого до 4 липня 1911 р., ім'я Курбаса вже не фігурувало серед обвинувачених, що дало йому можливість уникнути кримінальних наслідків та зберегти свободу пересування [25, с. 309].

Зауважимо, що 13 жовтня та 5 листопада 1910 р. Лесь Курбас давав свідчення у справі подій 1 липня 1910 р. перед дисциплінарною комісією Львівського університету. Оскільки його покази не відповідали очікуванням ректорату та не містили інформації, необхідної адміністрації, ухвалено рішення не зараховувати його студентом на 1910–1911 навчальний рік. Формально він не був відрахований з університету, однак фактично позбавлявся права відвідувати заняття, а питання його подальшого статусу планувалося вирішити не раніше ніж через рік. У цих умовах Курбас змушений був знову зосередитися на самоосвіті, активному відвідуванні театральних вистав і літературній праці, зокрема здійснив переклад німецькомовної п'єси М. Гальбе «Молодість» [31, с. 71].

Паралельно з цим він продовжував активну участь у театральному житті українського студентства у Львові. У середині грудня 1910 р. аматорський театр УСС представив виставу «Очі Іванової ночі» Г. Зудермана. У центрі сюжету перебуває конфлікт у родині прусського діди́ча Фогельрейтера, чия донька Труда заручена з архітектором Георгом, тоді як останній таємно підтримує стосунки з наймичкою Маріке. У другій сюжетній лінії Маріке приймає освідчення помічника пастора Гафке, роль якого виконував Лесь Курбас. Сучасна театральна критика загалом позитивно оцінила постановку, відзначивши високий рівень гри більшості акторів, а особливу увагу звернула на сцену освідчення Гафке Маріке як одну з найвиразніших у виставі [58, с. 2].

Після завершення цього етапу діяльності, у січні – на початку березня 1911 р. Курбас перебував у Старому Скалаті. 4 березня 1911 р. він узяв участь у пам'ятному концерті «Вечорниці» у Відні, присвяченому 50-й річниці смерті Тараса Шевченка. Під час заходу Курбас декламував поему «Кавказ». Зібрані кошти від концерту планувалося спрямувати на спорудження пам'ятника Шевченкові в Києві. Надалі, 11 березня 1911 р., адвокат Андрій Кос під час одного із засідань у справі «процесу 101» викликав Курбаса як свідка до наступного судового слухання, що засвідчує його подальшу залученість до подій, пов'язаних із університетським конфліктом [22, с. 5–8].

Питання щодо завершення або продовження навчання Курбаса у Віденському університеті залишається недостатньо документально підтвердженим. Прямих доказів завершення ним повного університетського курсу не виявлено, а на підставі спогадів сучасників, зокрема Томи Водяного, можна припустити, що його формальна університетська освіта обмежилася кількома курсами. У подальшому, особливо в радянський період, інформація про наявність «вищої освіти» у Курбаса могла мати радше декларативний характер і використовувалася у формалізованих анкетних даних [22, с. 5–8].

Водночас достеменно відомо, що Курбас продовжував навчання у Віденській цісарсько-королівській музичній академії, відвідуючи драматичну школу до осені 1911 р. У вересні 1911 р. він був призваний на строкову службу

до Австро-Угорської армії, що опосередковано свідчить про відсутність у нього статусу повноцінного студента на той момент, адже навчання у вищому закладі зазвичай передбачало відстрочку від військового обов'язку. Термін його служби був нетривалим: уже в жовтні 1911 р. Курбас був звільнений за станом здоров'я [75, с. 207–208].

Ймовірно, одним із чинників ослаблення здоров'я Леся Курбаса могла бути складна емоційна ситуація, пов'язана з його особистим життям у період навчання у Львові (1908–1910 рр.). У науковій літературі трапляються згадки про епізод гострої психологічної кризи, спричиненої нещасливим коханням до заміжньої та соціально забезпеченої львівської «пані К». За окремими свідченнями, ця історія супроводжувалася емоційною нестабільністю та навіть спробою суїцидальної поведінки на залізничному вокзалі. Водночас зазначається, що між ними існувала певна взаємна симпатія, яка могла створювати у Курбаса ілюзію перспективи особистих стосунків. Після раптового від'їзду жінки з міста разом із чоловіком ситуація, за спогадами, набула драматичного характеру, і Курбас нібито опинився у стані гострого емоційного потрясіння [42].

Водночас в історіографії саме цей епізод не завжди розглядається як перша зафіксована спроба самогубства, оскільки його документальна верифікація є опосередкованою. Офіційно більш підтвердженим вважається інший інцидент, який стався після повернення Курбаса з військової служби в 1911 р. Тоді він звернувся до Й. Стадника з проханням про вступ до театру «Руська Бесіда», де раніше працював його батько Степан. Відмова у зарахуванні до трупи була сприйнята Курбасом як особистий удар і фактичне заперечення його професійних прагнень. У стані емоційної напруги він нібито намагався вчинити самогубство на залізничній станції Підзамче, однак був зупинений працівниками залізниці та доставлений до медичного закладу. Після огляду лікарями госпіталізація не була визнана необхідною, і Курбас невдовзі повернувся до Старого Скалата, не повідомивши родину про подію [65, с. 299].

У період орієнтовно листопада 1911 – січня 1912 рр. Лесь Курбас працював викладачем в українській гімназії в Копичинцях на Тернопільщині. Хоча документальні свідчення про цей етап його біографії є фрагментарними, відомо, що навчальний заклад мав статус чотирикласної гімназії, яка функціонувала як неповна середня школа гімназійного типу. У межах педагогічної діяльності Курбас також реалізовував свої режисерські здібності, зокрема під час шкільних урочистостей, де поставлено комедію «Вчитель» І. Франка [36, с. 290].

8 грудня 1911 р. він виступав від імені секції УСС у Скалаті, декламуючи твори І. Франка та М. Шашкевича на вечорі, присвяченому пам'яті останнього. Цей захід відбувався в межах ширшої культурно-просвітницької акції українських студентських і громадських організацій Галичини, що співпрацювали з «Просвітою» та «Бояном». Наступного дня родина знову наполягала на тому, щоб Курбас зосередився на педагогічній діяльності в Копичинцях, однак він продовжував орієнтуватися на театральну сферу. Уже в середині грудня 1911 р. він долучився до діяльності Гуцульського театру Г. Хоткевича як актор і режисер [74, с. 162].

Безпосередня участь Курбаса в роботі Гуцульського театру відбулася під час його гастролей на Тернопільщині в грудні 1911 р. Після виступів у Городенці трупа відвідала Товсте, Заліщики, Борщів і прямувала до Копичинців. Водночас його попередній епізодичний досвід співпраці з цим театральним проєктом датується травнем 1911 р., коли він тимчасово замінив актора М. Сінітовича у виставі «Верховинці» (за участі у постановці твору Ю. Коженювського). Це свідчить про поступове входження Курбаса в професійне театральне середовище, яке поєднувало як мистецькі, так і матеріальні мотиви його діяльності [75, с. 213].

8 січня 1912 р. став фактично завершальним днем педагогічної діяльності Олександра Степановича в гімназійному середовищі. Саме в цей період, під час різдвяних свят, Гуцульський театр перебував у Копичинцях, де Курбас знову виконав роль Ревізорчука у виставі «Верховинці». Символічне сценічне

«скидання» жовнірського мундира в одній із сцен набуло для нього значення своєрідного внутрішнього жесту прощання з педагогічною професією, яка не відповідала його мистецьким прагненням. Таким чином, відбулося остаточне розходження з очікуваннями матері та діда і перехід до професійної театральної діяльності.

Після Копичинців маршрут Гуцульського театру охоплював низку міст Галичини, що засвідчує його мобільний характер та активну гастрольну практику. Зокрема, виступи відбувалися на Тернопільщині (Чортків, Бучач, Монастирська), у Прикарпатському регіоні (Тисмениця, Станіславів, Калуш), на півдні Львівщини (Стрий, Комарне, Самбір, Хирів), а також у містах українського Закарпаття (Перемішль, Ярослав) [31, с. 74–75].

Після гастролей у Городку Ягеллонському трупа 21 березня 1912 р. прибула до Львова, де під режисурою Леся Курбаса представлено постановку «Непросте». Сучасна театральна критика відзначала, що особливий інтерес глядачів викликала автентичність гуцульського мовлення, використання традиційної хореографії та елементів обрядової культури, які надавали виставі етнографічної виразності. Ця ж постановка була повторена у Золочеві, а згодом — у Тернополі 28 березня 1912 р. Наступного дня відбулася вистава «Довбуш», а 30 березня — «Гуцульський рік». У постановці «Довбуш» Курбас виконав роль священика, продемонструвавши акторську універсальність і здатність до психологічного перевтілення [74, с. 165].

У цілому період адміністрування та участі в діяльності Гуцульського театру (січень – квітень 1912 р.) став важливим етапом професійного становлення Курбаса як актора, режисера та організатора сценічного процесу. Подальший розвиток цього проєкту, однак, був ускладнений низкою зовнішніх чинників. Зокрема, від'їзд Г. Хоткевича у лютому 1912 р. на Наддніпрянщину, а також його арешт 3 квітня того ж року суттєво дестабілізували діяльність театру [72, с. 102]. Додатковим чинником стала незавершеність роботи над п'єсою «Практикований жовнір», у якій поєднувалися гуцульські мотиви з козацькими легендами про характерників. Попри подальші спроби повернення

до цього матеріалу в 1920-х рр. у практиці «Березоля», реалізувати задум так і не вдалося [73, с. 86].

У травні 1912 р. Лесь Курбас перебував у Старому Скалаті, очікуючи остаточної відповіді Й. Стадника щодо вступу до трупи «Руської Бесіди». Перемовини, що тривали з середини квітня, завершилися позитивно, і вже 4 червня 1912 р. Курбас уперше виступив у складі цього театру в ролі Нептуна в комічній опері Я. Лопатинського «Еней на мандрівці» [72, с. 216].

У театрі «Руської Бесіди» Лесь Курбас працював до початку Першої світової війни влітку 1914 р., що стало важливим етапом його професійного становлення як актора і режисера. У цей період він налагодив інтенсивні творчі зв'язки з провідними діячами сцени, а також пережив складний емоційний досвід, пов'язаний із Катериною Рубчаковою — провідною актрисою театру, старшою за нього на шість років, дружиною Івана Рубчака та матір'ю трьох дітей. Її статус примадонни театру та професійний авторитет створювали додаткову складність для особистих взаємин.

За окремими свідченнями, між акторами виникала сценічна взаємодія у ролях коханців, що могло посилити емоційну напругу поза сценою. Відомо, що Курбас пережив глибоку особисту кризу, коли його почуття не отримали взаємності. У джерелах згадується епізод його емоційного зриву, який інтерпретується як спроба самогубства з використанням театрального реквізиту та залишенням прощальної записки [17, с. 154].

У ній, за наведеними даними, Курбас звертався до Рубчакової зі словами: «Вибач, що не зміг зробити тебе щасливою!». Подальший перебіг подій описується як інцидент із пострілом із театральної зброї, внаслідок чого куля, ймовірно, не спричинила смертельного ураження, але залишилася в грудній клітці. За свідченнями, медики у Львові після події, що сталася 12 жовтня 1913 р. в районі Рави-Руської, не наважилися на оперативне втручання, залишивши сторонній предмет у тілі пацієнта. До активної сценічної діяльності Курбас повернувся лише на початку грудня того ж року.

Попри особисті труднощі, його акторська діяльність залишалася інтенсивною. У вересні 1912 р. він гастролював у Самборі, де виконував роль Гірея у виставі «Маруся Богуславка». Згодом його репертуар розширився за рахунок інсценізацій за творами російських і українських класиків, зокрема Толстого, Горького та Чехова, а також ролей у постановках за мотивами «Вія» і «Украденого щастя» І. Франка. Остання була показана у квітні 1913 р. на честь 40-річчя творчої діяльності письменника, а зібрані кошти були передані йому як матеріальна підтримка у зв'язку з погіршенням стану здоров'я [21, с. 23].

Влітку 1913 р. театр «Руської Бесіди» переживав кризовий період, що загрожував його подальшому існуванню. Часткову стабілізацію вдалося досягти завдяки гастроліям у Кракові в грудні 1913 р., де Курбас отримав схвальні відгуки за роль Гриця у виставі «Ой не ходи, Грицю...». У сезоні 1913–1914 рр. його режисерська активність у театрі поступово зменшувалася. Водночас він обговорював із художнім керівником Степаном Чарнецьким перспективи створення власного театрального колективу, залучаючи до цих планів Семена Семдора та Гната Юру.

Після відходу С. Чарнецького з посади на початку липня 1914 р. на Курбаса фактично лягла повна відповідальність за режисерську роботу в театрі. Усвідомлюючи кризовий стан трупи та її організаційну нестабільність під час гастролей на Тернопільщині, він 9 липня 1914 р. залишив «Руську Бесіду», завершивши важливий етап своєї ранньої театральної кар'єри [8, с. 5].

Гастролюючи в складних воєнно-політичних умовах, трупа (Семдор, С. Дорошенко, Г. Юра, А. Дорошенко та ін.) змушена була працювати на півдні галицького Поділля, намагаючись забезпечити мінімальні фінансові надходження для існування. В умовах стрімкого погіршення безпекової ситуації наприкінці липня 1914 р. Курбас ухвалив рішення про виїзд на підросійську Наддніпрянщину. Водночас реалізувати цей намір повною мірою йому не вдалося, оскільки частина його товаришів була затримана жандармськими органами, тоді як сам він уникнув арешту через обставини пересування [19, с. 11].

Початок Першої світової війни застав Леся Курбаса в Борщеві, тоді як його родина перебувала у Старому Скалаті в серпні 1914 р. Подальші події ускладнили ситуацію в родині: 1 вересня 1914 р. помер дідусь Пилип, якого поховано поруч із батьком режисера Степаном. Зміна духовного керівництва парафії та конфліктні відносини з новопризначеним священиком призвели до погіршення житлових умов родини, яка була фактично обмежена у використанні частини колишнього маєтку. У зв'язку з цим Ванда Курбас разом із дітьми переїхала до Скалата. У подальшому ця територія опинилася в зоні російської окупації, яка тривала до осені 1917 р. У цих умовах Курбас фактично уникав мобілізації як до австро-угорської, так і до російської армії [7, с. 37–38].

Додатковим ударом для родини стала тяжка хвороба сестри Надійки, у якої прогресував туберкульоз. Попри матеріальні труднощі та продаж частини майна, врятувати її життя не вдалося: 22 серпня 1915 р. вона померла. Після цього Ванда Курбас перебувала у стані глибокого емоційного виснаження, регулярно відвідуючи могилу доньки. Невдовзі родина переїхала до Тернополя, де на той час діяла російська окупаційна адміністрація, встановивши комендантську годину, але дозволяючи функціонування кінотеатрів і частково контрольованих культурних заходів. У місті, зокрема в кінотеатрі «Світязь», діяли аматорські театральні гуртки, що виникли ще навесні 1915 р. [6, с. 4].

Саме в цей період одна з афіш театральних вистав привернула увагу Леся Курбаса і стала імпульсом до реалізації його давньої ідеї створення власного театального колективу. Після отримання дозволу військової цензури в Тернополі започатковано стаціонарний театр під його керівництвом і режисурою під назвою «Тернопільські театральні вечори». До новоствореного колективу він залучив як місцевих аматорів, так і колишніх акторів «Руської Бесіди», зокрема подружжя Бенцалів, Г. Юрчакову, Ф. Лопатинську та її сина Фавста, Т. Демчука, М. Коссак-Костіва, Я. Бортника та інших діячів сценічного мистецтва [53, с. 98].

У театрі «Руської Бесіди» Л. Курбас працював аж до початку Першої світової війни влітку 1914 р. Саме тут він пережив глибоке особисте почуття до

Катерини Рубчакової, яка була старшою за нього на шість років. Вона була не лише дружиною його вчителя Івана Рубчака та матір'ю трьох доньок, а й провідною примадонною театру «Руська бесіда». Під час однієї з вистав вони виконували ролі закоханих, що спричинило емоційне загострення особистого почуття Курбаса. Однак його освідчення не було взаємно прийняте: за свідченнями, вона лише розсміялася. У стані відчаю він нібито здійснив спробу самогубства, використавши театральний пістолет, і залишив записку [17, с. 154].

У ній Курбас звертався до Рубчакової зі словами: «Вибач, що не зміг зробити тебе щасливою!». Куля, змазана олією, не зачепила серце, однак залишилась у грудній клітці. Львівські лікарі, які прийняли Курбаса після спроби самогубства в Раві-Руській 12 жовтня 1913 р., не наважилися проводити операцію і залишили кулю в тілі. До роботи він повернувся лише на початку грудня того ж року. Водночас, якщо у вересні 1912 р. він активно гастролював у Самборі, де особливо вражав роллю Гірея у виставі «Маруся Богуславка», то згодом його репертуар розширився за рахунок творів російських класиків (Толстого, Горького, Чехова), а також ролей у «Вії», «Украденому щасті» І. Франка та інших постановках. Зокрема, виставу «Украдене щастя» показано на честь 40-річчя творчої діяльності І. Франка, а зібрані кошти передано письменнику, який на той час тяжко хворів [21, с. 23].

Влітку 1913 р. театр переживав глибоку кризу і перебував на межі закриття. Тимчасово становище стабілізувалося завдяки успішним гастролям 2–15 грудня у Кракові, де Курбас запам'ятався глядачам у ролі Гриця у виставі «Ой не ходи, Грицю...». У сезоні 1913–1914 рр. він уже не здійснював активної режисерської діяльності, радячись із художнім керівником Степаном Чарнецьким. Саме тоді у нього визріла ідея створення власного театального колективу. Після відходу Чарнецького на початку липня 1914 р. Курбас фактично перебрав на себе основні режисерські функції в «Руській Бесіді», однак у складних умовах гастролей театр втратив перспективу розвитку, і 9 липня 1914 р. він залишив трупу [8, с. 5].

У гімназійні роки Лесь Курбас був сповнений прагнення до постійної самоосвіти та, тримаючись дещо осторонь від ровесників (за винятком Томи Водяного), багато читав, грав на роялі та захоплювався мандрами Карпатами. Під час перебування у Відні (1907–1908, 1911) під впливом творчості видатного актора Й. Кайнца він остаточно усвідомив своє покликання до театру, точніше — нерозривний зв'язок власної творчої особистості з театральним мистецтвом. Розпочавши шлях у «Соколі», продовживши його в аматорських гуртках при УСС у Львові (1909–1910), у Гуцульському театрі Гната Хоткевича (1911–1912) та завершивши австрійський період діяльністю в театрі «Руська Бесіда» (1912–1914), він сформувався як одна з провідних постатей театального життя Галичини початку ХХ ст. Перевершивши здобутки батька, творчістю якого захоплювався Іван Франко, Лесь Курбас пройшов шлях від актора до режисера та адміністратора в низці театральних колективів у 1909–1916 рр.

Хоча він і не здобув завершеної вищої освіти через участь у студентському протесті 1 липня 1910 р. у Львівському університеті, саме життєвий досвід і творча діяльність стали для нього своєрідним «університетом», який забезпечив можливість професійної самореалізації. У роки російської окупації Галичини він продовжив творчу роботу: восени 1915 р. у Тернополі на основі аматорських театральних гуртків та спільно з колишніми колегами з «Руської Бесіди» організував «Тернопільські театральні вечори». Цей проєкт став реалізацією ідеї, що визрівала ще в довоєнний період кризи «Бесіди» 1913–1914 рр. Саме тут Курбас уперше повною мірою реалізував себе як актор, режисер, керівник і організатор театального процесу.

Завершення галицького періоду його діяльності відбулося навесні 1916 р., коли він прийняв запрошення М. Садовського і перейшов до роботи в Наддніпрянській Україні, відкривши для себе новий театральний простір і нові професійні можливості.

Розділ 3. ТЕАТРАЛЬНО-МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЕСЬ КУРБАС НА НАДДНІПРЯНЩИНІ (1916–1937 РР.)

3.1. Інтеграція Леся Курбаса в театральний простір Наддніпрянської України (1916–1921 рр.)

Перша світова війна стала справжнім вододілом у долях українців по обидва боки Збручу. Для одних вона відкрила можливості військової кар'єри в арміях Австро-Угорщини чи Російської імперії, для інших стала періодом еволюції політичної свідомості, зміни світоглядних орієнтирів у контексті полону, більшовицької пропаганди або взаємодії з політичними емігрантами в Центральній та Західній Європі. Водночас для творчих діячів, зокрема Леся Курбаса, цей період сприяв поступовому розмиванню культурно-географічних меж між Галичиною та Наддніпрянською Україною. Театральні митці, які опинилися в умовах окупації або діяли в підросійській Україні, отримали можливість об'єднуватися у нові творчі колективи, обмінюватися ідеями та формувати засади нової театральної естетики. Такий шанс відкрився і для досліджуваного діяча, який від 1916 р. більше не повертався до Галичини.

28 березня 1916 р. Курбас передав керівництво ТТВ М. Бенцалю і того ж дня залишив Тернопіль разом із матір'ю. У Києві він опинився в умовах відносно швидкої інтеграції до театру М. Садовського. Зокрема, після ранкового знайомства з трупкою вже ввечері він взяв участь у своїй першій виставі в новому колективі. У ній разом із ним грала його давня партнерка по сцені з Галичини С. Стадник. Для дебюту М. Садовський обрав п'єсу М. Кропивницького «Невольник». Попри певну стилістичну невідповідність між галицькою акторською школою та київськими сценічними традиціями, публіка майже не відчула присутності нових акторів. На прем'єрі був присутній і сам М. Садовський у ролі старого запорожця Коваля. З часом Курбас поступово адаптувався до репертуару трупи та активізував участь у репетиційному процесі [4, с. 20–21].

У новому репертуарі лише окремі ролі набули для нього особливого значення. Йдеться про образ Михайла Гурмана в «Украденому щасті» та Гната у «Безталанній». У цих постановках Курбас, попри адаптацію до нових сценічних умов, зберігав риси акторської школи, сформованої в галицький період [31, с. 88].

Водночас не надто успішною виявилася роль Хлестакова в «Ревізорі». Загалом у театрі М. Садовського Курбас не зміг повною мірою закріпитися через відмінність його акторської методики від усталених традицій наддніпрянських театральних труп. Хоча з часом він частково інтегрувався в художню систему колективу, на початку 1917 р. він залишив театр. О. Дейч вважав, що Курбас міг би реалізуватися в трупі за умови надання йому провідних драматичних ролей, зокрема на кшталт Гамлета. Таким чином, його галицький досвід потребував іншого середовища для повноцінної реалізації [45, с. 6].

У другій половині 1916 р. Курбас активно встановлює контакти з київською театальною молоддю, яка потребувала досвідченого керівника. Зокрема, він налагодив зв'язки зі студентами драматичного гуртка при Інституті ім. М. Лисенка і згодом очолив його, поступово формуючи нову театральну школу. У 1916 р. під його керівництвом розпочалася підготовка до постановки драми Софокла «Цар Едіп», яка тривала близько двох років і стала першою масштабною виставою Курбаса на київській сцені. У певному сенсі її філософсько-драматичний зміст резонував із суспільно-політичними процесами доби визвольних змагань 1917–1923 рр. [40, с. 24].

Саме з молодими акторами Курбасу було працювати значно легше, оскільки вони не були обтяжені застарілими театральними традиціями, технікою гри та усталеними канонами. Як керівник, він мав можливість формувати в них власне бачення розвитку українського театру. Підготовка до створення «Молодого театру» Олександром Степановичем фактично стала своєрідною формою мистецького протесту проти застарілих сценічних підходів, що потребували радикального оновлення. Уже восени 1916 р. стало

очевидним, що театр М. Садовського поступово втрачає глядацьку аудиторію. Офіційно новий театральний проєкт Курбаса розпочав діяльність у вересні 1917 р., однак його формування тривало з травня 1916 р. До складу колективу увійшли актори трупи Садовського, студенти музично-драматичної школи ім. Миколи Лисенка, а також аматори: О. Добровольська, О. Ватуля, П. Самійленко, Й. Шевченко, В. Онацька, С. Мануйлович, В. Васильєв, С. Бондарчук та ін. [47, с. 84].

Репетиційний процес нового колективу спочатку відбувався у приватних квартирах у Києві, а навесні 1917 р. був перенесений до приміщення шорної майстерні. Першу публічну спробу діяльності «Молодого театру» здійснено у березні 1917 р., коли була представлена невелика вистава «Революційний рух». 7 травня 1917 р. на літній сцені у Святошині (на той час передмісті Києва) відбулася постановка «Базар» за мотивами твору В. Винниченка. У вересні 1917 р. трупа підготувала виставу «Чорна Пантера і Білий Медвідь» того ж автора, яку показано в театрі Бергоньє (нині — Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки). Саме цією постановкою фактично відкрито перший театральний сезон МТ. Вистава, в якій Курбас виконував роль Корнія, здобула значний успіх, зокрема завдяки його акторській інтерпретації образу. Важливу роль у сценічному рішенні відіграли також художні декорації Михайла Бойчука, що викликало позитивний резонанс серед глядачів [45, с. 22–23].

Попри перші творчі успіхи, театр не мав власного приміщення та стабільного фінансування. Через відсутність стаціонарної сцени «Молодий театр» міг використовувати приміщення театру Бергоньє лише у вихідні дні. У сезоні 1917–1918 рр. поставлено низку вистав, серед яких «Молодість» М. Гальбе (у перекладі Курбаса, здійсненому ще 1911 р.), «Драматичні етюди» О. Олеся, «Йолі» Є. Жулавського та ін. У 1918 р. до трупи приєдналися такі постаті, як Фавст Лопатинський, Володимир Калин, Гнат Юра, Семен Семдор, Валентина Чистякова та інші актори, що суттєво посилили творчий потенціал колективу [11, с. 3–4].

Саме в період становлення «Молодого театру» Лесь Курбас зустрічає своє третє і останнє кохання — Валентину Чистякову. Донька соліста Великого театру, вона у 1918 р. приїхала з Москви до України, де «Молодий театр» став для неї новим творчим середовищем. Після її вступу до трупи Курбас активно долучив акторку до роботи в колективі, зокрема сприяв опануванню української сценічної мови. Варто зазначити, що Курбас, володіючи кількома мовами, принципово не використовував російську в побутовому спілкуванні, хоча добре її розумів. Завдяки інтенсивній роботі над мовною підготовкою Валентина Чистякова згодом виконувала україномовні ролі без виразного акценту, що було важливим професійним досягненням тогочасної сцени. У подальшому між Курбасом і Чистяковою сформувалися щирі особисті стосунки [24, с. 28–29].

Унаслідок інтенсивного творчого та особистого залучення Курбас почав порушувати звичний ритм роботи: сучасники відзначали його запізнення на репетиції, що викликало певне напруження в колективі «Молодого театру». Водночас ці обставини не призвели до конфлікту, а навпаки — сприяли подальшій консолідації трупи. 19 вересня 1919 р. Курбас і Чистякова офіційно обвінчалися в Андріївській церкві у Києві. Подружжя прожило разом 14 років — до арешту режисера 25 грудня 1933 р.

Важливою складовою діяльності Курбаса в 1917–1918 рр. була його редакторсько-видавнича робота у часописі «Театральні Вісті». Це був тижневик, у якому він виконував функції відповідального секретаря, публікував переклади європейських драматичних творів, а також програмні тексти, присвячені розвитку «Молодого театру».

У статті «Молодий театр: генеза — завдання — шляхи» (вересень 1917 р.) Курбас окреслив концептуальні засади діяльності колективу, наголошуючи на необхідності постійного оновлення репертуару, орієнтації на високі естетичні стандарти та принципи студійності. У «Мистецькому маніфесті» він обґрунтовував ідею відходу від провінційної культурної залежності та звернення до європейського театрального досвіду, поєднаного з національною

традицією. Водночас режисер підкреслював відмову від етнографічного театру на користь сучасної драматургії. У статті «Театральні листи» (1918) Курбас розвивав свої естетичні позиції, критикуючи обмеженість побутово-реалістичного театру та обстоюючи необхідність пошуку нових форм сценічної виразності, спрямованих на розкриття глибинних художніх смислів [22, с. 7–8].

Влітку 1918 р. «Молодий театр» здійснив гастрольну поїздку до Одеси, де активно виступав на сценічних майданчиках міста. Саме тут, на узбережжі Чорного моря, колектив завершував підготовку до довгоочікуваної прем'єри «Едіпа-царя» Софокла. Постановка мала значний успіх і стала важливою віхою у творчій еволюції театру. Після цього «Молодий театр» відкрив свій другий сезон у приміщенні на Прорізній вулиці в Києві (нині тут функціонує Київський молодий театр). У новому просторі колектив продовжив роботу над античною драматургією, зокрема над Софоклом, подаючи її у новаторській інтерпретації, що поєднувала елементи сценічного експерименту та естетичного протесту. Під керівництвом Курбаса вистава була вирішена через нові пластичні рішення, колористичну виразність та нетрадиційну акторську пластику. Водночас важливо зазначити, що текст Софокла зазнав суттєвої адаптації, що відрізняло постановку від традиційних інтерпретацій класичної трагедії [40, с. 23–25].

Серед прем'єр другого сезону «Молодого театру» були інсценізації драми Лесі Українки «У пущі», п'єси Ф. Грільпарцера «Горе брехунові», «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана та інші твори європейської й української класики. Окрім Л. Курбаса, режисерську роботу в театрі здійснювали С. Семдор, Г. Юра та В. Васильєв. Оформлення вистав забезпечували художники М. Бойчук та А. Петрицький, тоді як за пластичну виразність акторів відповідав балетмейстер М. Мордкін.

Репертуар театру відзначався жанровою та стилістичною різноманітністю: від античної трагедії до різдвяного вертепу, який був представлений узимку 1919 р. Серед останніх постановок сезону слід відзначити інсценізації творів Т. Шевченка «Іван Гус» («Єретик»), «Великий

льох», а також цикл його ліричних поезій, презентованих у межах шевченківських днів у березні 1919 р. У творчих планах Курбаса залишалися постановки «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра та «Ліліт» М. Семенка, однак їх реалізацію перервано реорганізацією театру: «Молодий театр» отримав статус Першого молодого театру Києва, а у квітні 1919 р. був об'єднаний із Державним українським театром імені Т. Шевченка [42].

З середини 1919 р. Лесь Курбас поглиблює звернення до шевченківської тематики, яка стає центральною в його творчих пошуках. Кульмінацією цього процесу стала постановка «Гайдамаків» за мотивами однойменної поеми Т. Шевченка, прем'єра якої відбулася 11 березня 1920 р. у Києві. Виставу відвідали представники вищого командування ЧУГА на чолі з В. Порайком, а також члени РНК УСРР і партійно-державна номенклатура. Постановка, що була частиною шевченківського вечора для червоних галичан, отримала схвальні відгуки публіки [48, с. 159].

Цей спектакль став підсумком двох сезонів діяльності «Молодого театру», який на той момент уже функціонував у структурі Державного українського театру імені Т. Шевченка, де труп Курбаса співіснувала з колективом О. Загарова. Інноваційність режисерського рішення полягала у поєднанні техніки «стоп-кадру» з традиційною драматичною дією. Актори, які виконували ролі з тексту Шевченка, були одягнені у сірі сценічні костюми на тлі мінімалістичних декорацій, тоді як інші персонажі з'являлися у яскравих народних строях. Такий контраст створював ефект символічного протиставлення мас і індивідуальностей, світла й тіні, руху й застиглості. Принципи світлотіньової та кольорової драматургії, апробовані в цій постановці, згодом неодноразово використовувалися Курбасом у подальших роботах, зокрема в різних редакціях «Гайдамаків», які залишалися в його репертуарі до 1933 р. [6, с. 83].

Після початку польсько-радянської війни 1920 р. Лесь Курбас разом із колективом на певний час евакуюється з Києва. Наприкінці червня того ж року трупа вирушила у південно-західному напрямку від столиці, де у травні 1920 р.

сформувалася як Кийдрамте (Київський драматичний театр). Ця ініціатива була пов'язана з прагненням Л. Курбаса та В. Чистякової створити автономний театральний колектив, здатний до самостійної творчої та організаційної діяльності. Унаслідок цього відбулося відокремлення від 1-го театру УРР ім. Т. Шевченка [3].

Кийдрамте швидко поповнився частиною акторів «Молодого театру» та в умовах воєнних дій розпочав пошук нових сценічних можливостей. Наприкінці червня 1920 р. труппа у складі 16 осіб на чолі з Л. Курбасом прибула до м. Біла Церква на Київщині. Через перебування у місті польського гарнізону спочатку театральна діяльність була ускладнена, однак уже через кілька днів місто зайняте підрозділами 45-ї Волинської стрілецької дивізії 12-ї армії РСЧА без бою. Після цього Кийдрамте отримав можливість здійснити першу виставу для командного складу дивізії та військових підрозділів [22, с. 9].

У Білій Церкві театр перейшов у підпорядкування політвідділу 12-ї армії РСЧА і фактично виконував функції військово-культурного підрозділу. Леся Курбас склав військову присягу та очолив театральні курси при армійській політосвіті, які фактично функціонували як творча студія для підготовки акторів із числа військовослужбовців. Навчальний процес охоплював основи сценічного мовлення, пластики та акторської майстерності [77, с. 44].

Отримавши у розпорядження сценічний майданчик місцевого літнього театру, труппа Курбаса здійснювала постановки як для цивільного населення, так і для військових 45-ї стрілецької дивізії. У репертуарі були представлені вистави «Мірандоліна», «Анжело — тиран Падуанський», «Адвокат Патлен», а також твори з попереднього репертуару «Молодого театру», зокрема «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка та його ж «Гріх». Окрім того, ставилися «Пошились у дурні» М. Кропивницького, розпочалася підготовка «Панна Мара» В. Винниченка, а також відновлювалися постановки «Вертеп» і «Цар Едіп». Вистави мали значний успіх і викликали зацікавлення не лише місцевої публіки, а й глядачів із навколишніх повітів [3].

20 серпня 1920 р. Л. Курбас на сцені театру «Палас» здійснив першу в Україні постановку шекспірівського «Макбета», виконавши також головну роль. У цей же період була адаптована до польових сцен друга редакція «Гайдамаків» за Т. Шевченком. Наприкінці літа 1920 р. Кийдрамте разом із 45-ю стрілецькою дивізією змінив дислокацію, перемістившись до м. Умань. Це пов'язано з передислокацією військових частин, які залучалися до боротьби з повстанським рухом і залишками військ УНР на півдні Київщини [48, с. 33].

Перші вистави для військових труп Курбаса в Умані здійснила 31 серпня 1920 р. У цьому місті Кийдрамте функціонував до квітня 1921 р. Протягом зазначеного періоду при театрі організовано гурток театральних аматорів, на базі якого сформувалися кілька студій. Серед учасників гуртка був і майбутній поет, філософ та академік Микола Бажан. Провідними постановками уманського періоду стали «Макбет», «Чорна Пантера і Білий Медвідь» та «Гайдамаки». Для мешканців навколишніх сіл актори Кийдрамте демонстрували «Панну Мара», «Гріх», інсценізації з «Невольника», а також водевіль «Пошились в дурні». Для повітового керівництва в межах дендропарку «Софіївка» показано «Ревізора» М. Гоголя [70, с. 390].

Попри плідність уманського етапу, широкий суспільний резонанс і розширення творчого складу, Курбас не вважав досягнутого достатнім. Його стратегічною метою залишалося отримання статусу державного театру та подальше закріплення в Харкові як потенційній театральній столиці. У травні 1921 р. він уперше спробував реалізувати цю ідею, прийнявши пропозицію наркома освіти УСРР Гринька щодо створення театральної студії нового типу. Однак відсутність державного фінансування та належної матеріально-технічної бази призвели до загострення соціально-побутових проблем у колективі, зокрема нестачі житла та засобів існування. Унаслідок цього Кийдрамте був змушений повернутися в липні 1921 р. до Білої Церкви. Згодом Курбас із родиною переїхав до Києва, а сам театр фактично припинив існування [31, с. 359].

У Білій Церкві Курбас, його мати та дружина перебували до середини зими 1921–1922 рр. У цей період він організував театральну студію, в межах якої здійснював підготовку нового покоління акторів. Водночас режисер усвідомлював тимчасовість викладацької діяльності, оскільки вважав її лише етапом професійного становлення. У віці 35 років він перебував на початку свого творчого розквіту. Саме тому згодом йому вдалося зібрати значну частину акторів Кийдрамте, що навесні 1922 р. стало основою для створення нового театру — «Березіль» [19, с. 11].

Отже, у складних умовах Першої світової війни та подальших політичних трансформацій Лесь Курбас зберіг і розвинув власну національно-культурну ідентичність у сфері театального мистецтва. Перехід до Києва після успіхів ТТВ у 1915–1916 рр. не забезпечив очікуваної інтеграції в наддніпрянське театральне середовище. У театрі М. Садовського він відчував себе творчо обмеженим і не зміг повною мірою реалізувати власні сценічні ідеї. Саме тому створення «Молодого театру» у 1916–1917 рр. стало принципово новим етапом його діяльності, що характеризувався експериментальністю, роботою з молодими акторами та активним залученням галицького досвіду. Гастрольна діяльність, зокрема в Одесі влітку 1918 р., засвідчила потенціал його режисерської концепції, особливо у постановці «Царя Едіпа».

У 1919–1920 рр. ключовим досягненням Курбаса стала постановка «Гайдамаків» за мотивами однойменної поеми Т. Шевченка, вперше представлена 11 березня 1920 р. для командування ЧУГА та представників влади УСРР. Вистава отримала позитивну оцінку сучасників. У 1920–1921 рр. діяльність Кийдрамте в Білій Церкві та Умані завершилася спробою його трансформації у державний театр, ініційованою Гр. Гриньком, яка, однак, не була реалізована. Це призвело до фактичного розпаду трупі. Водночас Курбас не полишив творчих пошуків і зосередився на студійній роботі, що стало безпосередньою передумовою створення театру «Березіль» (1922–1934).

3.2. Інституціоналізація творчої діяльності: заснування та функціонування театру «Березіль» (1922–1933 рр.)

Саме театр «Березіль» став найвищим творчим досягненням Леся Курбаса як режисера та актора. Один із провідних театрів республіки справляв значний вплив як на партійно-державні кола, так і на широку глядацьку аудиторію. Його мистецька модель, поєднання режисерського експерименту та колективної творчості, досі залишається предметом наукового зацікавлення й інтерпретацій у сучасному театрознавстві.

Назва «Березіль» має історико-етнографічне походження і пов'язана з давньоукраїнською назвою місяця березня — «березоль». Офіційною датою заснування театру вважається 31 березня 1922 р. Першою постановкою колективу стала вистава «Жовтень», представлена 7 листопада 1922 р. Режисером вистави виступив Л. Курбас, художнє оформлення здійснив В. Меллер. Постановка являла собою пантомімічну композицію у двох сценах тривалістю близько 40 хвилин, у якій реалізовано принцип «колективної дії». Вистава була присвячена 5-й річниці Жовтневої революції [12, с. 125].

Сучасники відзначали, що вистава не мала чітко визначених часово-просторових координат, а її композиційна структура будувалася на символічному узагальненні. Сцена з образом монарха викликала сильний емоційний ефект, що підсилював ідейне протиставлення народу та влади. У трактуванні постановки простежувалися алюзії на революційні події 1917 р. Водночас сам Курбас не надавав цій роботі статусу програмної і зосередився на подальших експериментах [39].

У 1922–1926 рр. «Березіль» функціонував у Києві, а з 1926 по 1933 рр. — у Харкові, який на той час був столицею УСРР. Київський період характеризувався переважно політично-акцентованою тематикою постановок, тоді як харківський етап відзначався розширенням естетичних і філософських пошуків театру [64, с. 43].

Під час заснування «Березіль» набув форми мистецького об'єднання. До його складу увійшли як представники Кийдрамте, так і актори Молодого

театру. У харківський період театр розвинувся у масштабну структуру, що включала шість акторських студій (три в Києві, по одній в Одесі та Білій Церкві), режисерську лабораторію, музей у Києві, а також численні творчі комітети. Загальна чисельність колективу сягала близько 400 осіб. Серед структурних підрозділів функціонував «психологічно-технічний» комітет, який застосовував методи прикладної психології у підготовці акторів і режисерів [51].

Кожна з акторських студій «Березоля» виконувала окремі творчо-методичні завдання, що сприяло розширенню експериментальних практик у театральному мистецтві. У структурі театру функціонував також мюзикл-хол, де ставилися вистави «Чотири Чемберлени», «Алло на хвилі 477» та «Шпана», а також агітаційно-пропагандистські постановки для державних і військових структур. Видавався друкований орган «Барикади театру», який містив анонси вистав, фотоматеріали, рецензії та критичні відгуки.

У репертуарі театру існувала серія «Костюмовані історії», до якої входили постановки «Сава Чалий», «Змова Фієско», «Жакерія» та «Король бавиться». Серед провідних акторів і творчих постатей «Березоля» виокремлювалися Н. Ужвій, А. Бучма, М. Крушельницький, Ф. Радчук, Л. Подорожній, В. Чистякова, Д. Антонович та ін. [45, с. 401].

Новаторство останнього творчого проєкту Л. Курбаса полягало в принциповому відході від традиційної моделі «мистецтва для мистецтва». На противагу репертуарній інерційності та розважальності, характерній для частини державних театрів, керований ним колектив орієнтувався на оновлення сценічної мови та пошук нових художніх засобів. Відкидаючи реалістичну традицію (зокрема в її інтерпретаціях, пов'язаних із театром Г. Юри), Курбас тяжів до естетики авангарду, конструктивізму, елементів необароко та експресіонізму. У сценічній практиці це проявлялося у використанні умовних декорацій, мінімізації сценічного оформлення, інтелектуалізації акторської гри та акценті на ритмічно організованій мізансцені. Значну роль відводилося кінематографічним прийомам, фотогенічності сценічної дії та музичному

супроводу як структурному елементу вистави. Курбас послідовно відкидав вторинність у рецепції західноєвропейського театру та прагнув уникати прямого запозичення російських інтерпретацій західних зразків [71, с. 45–46].

У 1924–1925 рр. Л. Курбас здійснив спроби роботи в кінематографі як режисер і художній керівник. У цей період створено кінокартини «Вендетта» (1924), «Макдональд» (1924), «Сон Товстопузенка» (1924) та «Арсенальці» (1925), у яких активно залучалися актори «Березоля». Попри різний рівень їх художнього та організаційного успіху, діяльність Курбаса в кіно була відзначена офіційно: 8 серпня 1925 р. йому присвоєно звання народного артиста УСРР, що стало одним із перших подібних державних відзнак у радянській Україні [63, с. 19–21].

29 вересня 1925 р. на базі МОБ створено Студію мови і термінології, яка за сприяння ВУАН займалася розробкою словника театральної термінології. До її роботи долучилися Л. Курбас та провідні актори театру, а на посаду упорядника запрошено філолога А. Ніковського. У квітні–травні 1926 р. на Всеукраїнській театральній нараді ухвалено рішення про реорганізацію київського «Березоля» в Центральний український театр республіки з подальшим переведенням колективу до Харкова. Це відкривало для театру нові адміністративні та творчі перспективи, хоча практична реалізація міжнародних гастролей залишалася обмеженою, і виступи здійснювалися виключно в межах України [64, с. 43–44].

4 травня 1926 р. в Київському театрі імені Леніна відбулися урочисті проводи «Березоля», що символізували завершення київського етапу його діяльності. У цей період театр перебував на високому художньому рівні, значною мірою завдяки засвоєнню елементів європейського модернізму. У концепції Курбаса театр розглядався не як розважальна інституція, а як засіб формування нових культурних і світоглядних орієнтирів. 16 жовтня 1926 р. у Харкові театр відкрив свій перший сезон постановкою «Золоте черево» Ф. Кроммелінка. У харківський період Курбас активно співпрацював із художником В. Меллером та драматургом М. Кулішем. Саме цей творчий

тандем сприяв появі таких знакових постановок, як «Народний Малахій» (1928), «Мина Мазайло» (1929) та «Маклена Граса» (1933), які стали предметом широких театральних дискусій кінця 1920-х рр. [57, с. 8].

Незважаючи на новаторський характер зазначених п'єс і їх значення для оновлення українського театального мистецтва, компартійна еліта УСРР сприйняла їх із різко негативних ідеологічних позицій. Одним із ключових аргументів критики постановок М. Куліша та Л. Курбаса стало звинувачення у викривленні радянської дійсності та «спотворенні соціалістичної реальності» [47, с. 34].

28–29 березня 1927 р. відбувся Перший Всеукраїнський театральний диспут, який продовжено 15–16 квітня того ж року. У дискусії як опоненти «Березоля» виступили представники театру імені І. Франка на чолі з колективом Г. Юри. У ході полеміки «березольці» обстоювали принципи театального авангарду, тоді як опоненти відстоювали позиції психологічного реалізму. У теоретичному дискурсі Курбас акцентував на необхідності оновлення сценічного мислення та формування нового типу глядацького сприйняття, що виходило за межі традиційної реалістичної естетики.

29 травня 1929 р. у Києві відбувся аналогічний диспут за участю представників партійно-державного апарату, присвячений творчості М. Куліша. У цей період критика «Березоля» набула системного характеру: театр дедалі частіше звинувачували у «відірваності від мас», формалізмі та «буржуазному націоналізмі». Наприкінці 1929 р. М. Куліш пропонував Л. Курбасу постановку «Патетичної сонати», однак через неоднозначне ставлення критики та цензурні обмеження реалізація вистави не відбулася. Спроба її постановки в Москві (Камерний театр, 1931 р.) також не була успішною через негативну реакцію опонентів [12, с. 126].

Остання спроба інсценізації твору М. Куліша на сцені «Березоля» відбулася у вересні 1933 р. Попри початковий дозвіл відповідних органів, згодом постановку заборонено. Цей епізод став одним із проявів посилення адміністративно-ідеологічного тиску на театр і фактично передував його

подальшій ліквідації як автономного мистецького явища. 5 жовтня 1933 р. О. Курбас був усунений від керівництва театром «Березіль» у контексті кампанії боротьби з «націоналістичними ухилами» та у зв'язку зі сфабрикованими звинуваченнями у справі УВО.

Додатковими підставами для репресивних заходів стали обвинувачення у формалізмі, «відриві від соціалістичної дійсності» та відхиленні від канонів радянського театру. Ці процеси відбувалися на тлі згортання політики українізації після Голодомору 1932–1933 рр. та загального посилення репресивного курсу щодо української інтелігенції. Символічними передумовами цієї зміни стали загибель М. Хвильового та М. Скрипника, які були ключовими ідеологами культурної українізації. У цих умовах подальше існування автономного українського експериментального театру фактично ставало неможливим [46].

Після арешту Л. Курбаса 25 грудня 1933 р. театр «Березіль» продовжив існування ще близько двох років під керівництвом його учня М. Крушельницького. У 1935 р. колектив перейменовано на Харківський театр імені Т. Шевченка. Згодом частина провідних акторів, сформованих у період керівництва Курбаса, перейшла до театру імені І. Франка в Києві. Водночас подальше функціонування театру вже не відтворювало того рівня художньої цілісності, інноваційності та внутрішньої творчої синергії, які були притаманні періоду керівництва О. Курбаса [23, с. 99].

Отже, історія театру «Березіль» розпочалася 31 березня 1922 р. Його засновником виступив Лесь Курбас, який об'єднав на його основі творчі колективи Кийдрамте та частину акторського складу Молодого театру. Упродовж 1922–1933 рр. театр функціонував як один із провідних мистецьких центрів УСРР. Дванадцятирічний період його існування був позначений як значними мистецькими досягненнями, так і внутрішніми та зовнішніми кризами, що у 1926 р. привели до його трансформації у республіканський театр. «Березіль» являв собою складну організаційну структуру з розгалуженою системою студій, творчих лабораторій, мюзик-холлом і музейним осередком,

частина функцій якого зберігається й сьогодні. За творчі досягнення та внесок у розвиток театрального мистецтва Л. Курбас у серпні 1925 р. був удостоєний звання народного артиста УСРР.

Феномен «Березоля» полягав у поєднанні національно-культурної орієнтації з орієнтацією на європейські модерністські тенденції. Через драматургію М. Куліша та інших авторів театр актуалізував суперечності радянської дійсності, що згодом стало одним із чинників ідеологічного тиску та репресій проти його керівника і творчого середовища. Попри гастрольні успіхи в Києві, Харкові, Одесі та окремих містах СРСР, театр не мав можливості здійснювати міжнародні гастролі, що зумовлено контролем радянської культурної політики та побоюванням втрати ідеологічного впливу.

У розвитку «Березоля» умовно виділяються два етапи — київський («політичний») і харківський («філософсько-естетичний»). Київський період сприяв інституційному становленню театру та його виходу на республіканський рівень. Харківський етап характеризувався поглибленням експериментальних пошуків і розширенням художніх практик. Водночас посилення ідеологічного контролю наприкінці 1920-х — на початку 1930-х рр. призвело до переосмислення діяльності театру як потенційно опозиційної. У цьому контексті Л. Курбас став об'єктом політичного переслідування в період згортання політики українізації та початку масштабних репресій сталінського режиму.

3.3. Репресивні практики радянської влади щодо Леся Курбаса в контексті культурної політики 1930-х рр.

Леся Курбас, який упродовж своєї творчої біографії часто змушений був балансувати між мистецькими пошуками та політичними реаліями, не міг повною мірою передбачити межі допустимого в умовах посилення тоталітарного контролю. На тлі загострення «українського питання» у 1933 р. в УСРР розпочалася нова хвиля репресій проти представників інтелігенції — письменників, митців, перекладачів і критиків. Символічним проявом цього

процесу стало самогубство М. Хвильового у травні 1933 р. на знак протесту проти арешту М. Ялового. Його похорон набув рис суспільної демонстрації, що викликало занепокоєння радянського керівництва. Відповіддю стала активізація каральної політики органів ОДПУ-НКВС, що згодом отримала узагальнену назву «Розстріляне Відродження».

Після звільнення з посади 5 жовтня 1933 р. Лесь Курбас залишив Харків і невдовзі виїхав до Москви. У цей період він працював як режисер-постановник у Малому театрі та Московському єврейському державному театрі на Малій Бронній. Саме тут він здійснив постановку «Короля Ліра». Постійного місця проживання в Москві не мав. 25 грудня 1933 р. Курбас був заарештований, а ордер на арешт ОДПУ видано наступного дня — 26 грудня. В анкеті арештованого він зазначив основні біографічні дані, вказавши також, що не має жодного особистого майна та постійної адреси проживання в Москві.

Перший допит відбувся 17 січня 1934 р. Під час нього Курбас виклав автобіографічні відомості від народження в м. Самбір (1887 р.) до моменту арешту. Допит здійснювався у формі протоколювання слідчим зі слів заарештованого. У цей день він заперечив свою причетність до будь-якої злочинної діяльності. Водночас йому висунуто обвинувачення за ст. 54 п. 8 і п. 11 КК РРФСР як учаснику «УВО» та «контрреволюційної терористичної організації».

До матеріалів справи були долучені протоколи допитів інших осіб, зокрема вихідців із Західної України (М. Дацьків, Й. Гірняк, І. Ткачук), які за версією слідства нібито були пов'язані з Українською військовою організацією. Ці матеріали датуються груднем 1933 — січнем 1934 рр. і містять також згадки про інших представників української інтелігенції з Галичини, які після згорання політики українізації опинилися під підозрою радянських органів. На підставі цих матеріалів Курбас був етапований з московського слідчого ізолятора ОДПУ до Харкова спеціальним конвоєм разом із матеріалами кримінальної справи.

2 березня 1934 р. його доставлено до Харкова та поміщено до спецкорпусу в'язниці ОДПУ. 10 березня 1934 р. Курбас подав заяву до керівництва ОДПУ, у якій визнав себе «винним» у висунутих обвинуваченнях, зокрема у належності до УВО та «контрреволюційній діяльності». У тексті заяви він також характеризував діяльність театру «Березіль» як таку, що нібито була спрямована на відрив української культури від радянської системи на користь «національно-буржуазних» ідей. Ймовірно, ця заява була написана під тиском слідства і мала характер вимушеного самообвинувачення з метою пом'якшення можливого вироку.

У ході допиту 17 березня 1934 р. органи слідства насамперед зосередили увагу на контактах Л. Курбаса з колишнім наркомом освіти О. Шумським, його зв'язках із літературним угрупованням «ВАПЛІТЕ», реакції на політичні арешти 1932–1933 рр., Голодомор в Україні, а також обставинах переїзду до Москви у жовтні 1933 р.

Допит від 3 квітня 1934 р., який проводив помічник прокурора по лінії ОДПУ Л. Крайній, у своїй структурі та характері поставлених запитань набував ознак ідеологічно спрямованого процесуального тиску. У ході цього допиту між Курбасом і представником слідства відбулася дискусія щодо окремих аспектів національної політики радянської влади в Україні. У протоколі зафіксовано, що митець наполягав на власній позиції, вступаючи в полеміку зі слідчим.

В обвинувальному висновку, сформованому на основі протоколів допитів та свідчень у справі, Л. Курбас був звинувачений у причетності до Української військової організації (УВО). Окремо зазначалося, що театр «Березіль» нібито використовувався як майданчик для встановлення контактів із представниками білоруського та грузинського національних рухів. Слідство пропонувало судовій трійці призначити покарання у вигляді п'яти років заслання до Казахстану. Аналогічну позицію підтримав прокурор ОДПУ у справі Л. Крайній.

9 квітня 1934 р. в Харкові справу розглянуто судовим органом. На підставі матеріалів слідства Курбаса засудили до п'яти років виправно-трудових таборів. Водночас місцем відбування покарання замість Казахстану визначено будівництво Біломорсько-Балтійського каналу [1, арк. 382].

Після етапування до табірному пункту поблизу робітничого селища Медвежа Гора (сучасний Медвеж'єгорськ, Республіка Карелія, РФ) Лесь Курбас намагався продовжити творчу діяльність у межах дозволених адміністрацією форм самодіяльності. У середовищі вільнонайманих працівників і колишніх політичних в'язнів він ініціював постановки низки драматичних творів. У 1936 р. Курбас був переведений до Соловецького табору, де також організував театральну роботу. З огляду на переважно російськомовне середовище, він звертався до постановок російської та західноєвропейської драматургії, зокрема «Аристократи» М. Погодіна та «Учень диявола» Б. Шоу. Наприкінці 1936 р. його етаповано на острів Анзер, де він здійснив постановку «Маленьких трагедій» О. Пушкіна серед в'язнів [57, с. 10].

Театральна діяльність Курбаса в умовах табірної системи перебувала під постійним наглядом органів НКВС. У службових матеріалах, датованих жовтнем 1937 р., зазначалося про його контакти з окремими репресованими діячами, зокрема колишнім наркомом освіти УРСР О. Шумським та поетом М. Ірчаном, а також іншими політичними в'язнями. У документах фіксувалися розмови щодо політичної ситуації в Україні, які слідство інтерпретувало як антирадянські висловлювання, а також припущення про можливу підготовку втечі з табору. На підставі цих матеріалів окрема трійка при УНКВС Ленінградської області 9 жовтня 1937 р. ухвалила рішення про розстріл Курбаса разом з іншими засудженими. Вирок виконано в урочищі Сандармох у Карелії 3 листопада 1937 р.

У мемуарній та публіцистичній традиції існує легенда про одночасну загибель Л. Курбаса та М. Куліша, нібито від одного пострілу ката в Сандармосі [53, с. 11–12]. Після загибелі митця тривалий час поширювалися

непідтверджені чутки про його можливе виживання. Зокрема, в окупаційній пресі періоду Другої світової війни, зокрема в газеті «Дрогобицьке слово» (№ 33 від 18 березня 1942 р.), містилися повідомлення про нібито перебування Курбаса в районі Мурманська [28, с. 3]. Подібні публікації мають характер неперевіраних інформаційних повідомлень і не підтверджуються джерельною базою.

Ініціатива щодо посмертної реабілітації Курбаса була розпочата його дружиною В. Чистяковою у червні 1955 р., коли вона звернулася до Генеральної прокуратури СРСР із проханням перегляду справи. Перевірка матеріалів тривала близько двох років і завершилася ухвалою військового трибуналу Північного військового округу 19 лютого 1957 р. про реабілітацію у зв'язку з відсутністю складу злочину.

В. Чистякова зберігала особисту пам'ять про Курбаса до кінця життя. Вона померла у 1984 р. у віці 84 років. Разом із матір'ю Л. Курбаса її поховано в Харкові на міському кладовищі № 13. У 1993 р. на їх честь встановлено меморіальний знак із кенотафом митцю. На сучасному етапі ім'я Леся Курбаса увічнене в топоніміці багатьох населених пунктів України, зокрема Івано-Франківська. Також функціонують меморіальні музеї в Самборі та Скалаті, а з 2016 р. його ім'я носить школа № 206 у м. Києві. У грудні 1991 р. Кабінет Міністрів України відновив йому звання народного артиста [3].

Отже, перебування Л. Курбаса в місцях позбавлення волі у 1934–1937 рр. засвідчує намагання митця зберігати творчу активність навіть в умовах табірної системи. Його загибель у 1937 р. стала частиною масових політичних репресій, які в історіографії отримали назву «Розстріляне Відродження». Посмертна реабілітація 1957 р. стала важливим етапом у відновленні історичної справедливості щодо його постаті, а повноцінне повернення імені Курбаса в український культурний простір відбулося вже в період незалежності України.

Розділ 3. ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ПОСТАТЕЙ НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗНАЧЕННЯ У ШКОЛІ (НА ПРИКЛАДІ ЛЕСЯ КУРБАСА)

Сучасний зміст освіти в Україні орієнтований на створення умов для підвищення ефективності навчально-виховного процесу в закладах загальної середньої освіти та реалізації особистісного, пізнавального і творчого потенціалу учнів. Організаційною основою шкільного навчання залишається класно-урочна система, а базовою формою освітнього процесу є урок. Одним зі стратегічних завдань сучасної освіти є формування всебічно розвиненої особистості, яка володіє ключовими компетентностями, зокрема комунікативністю, толерантністю, гуманістичними цінностями, емпатією та соціальною мобільністю. У цьому контексті актуалізується потреба аналізу особливостей класно-урочної форми організації навчання та її потенціалу у викладанні історії [43, с. 1].

Постать Леся Курбаса посідає визначне місце в українській культурі першої третини ХХ ст. і є ключовою для розуміння розвитку національного театру. Його діяльність була невід’ємною складовою студентського руху в Галичині, театральних процесів періоду Першої світової війни, а також культурних трансформацій на Наддніпрянщині у 1916–1933 рр. Саме завдяки його творчості сформувалося явище Молодого театру (1916–1918), Кийдрамте (1920–1921) та «Березоля» (1922–1933). Попри значний обсяг історіографічних досліджень і публікацію джерельної бази, постать Л. Курбаса й надалі потребує подальшого наукового осмислення, зокрема в контексті сучасних культурних інтерпретацій. Одним із можливих напрямів популяризації його спадщини може стати створення окремого художньо-документального фільму про митця.

З іншого боку, актуальною залишається проблема формування ефективного методичного інструментарію для вивчення феномену постаті Л. Курбаса в шкільному курсі історії. Відповідно до чинної навчальної програми, його діяльність розглядається у 10 класі в контексті культурного розвитку піддавстрійської України, подій Першої світової війни, Української революції

1917–1923 рр. та культурних процесів міжвоєнної радянської доби (1920–1930-ті рр.). У шкільних підручниках з історії України постать Л. Курбаса, як правило, подається фрагментарно — переважно у зв'язку з діяльністю театру «Березіль» та репресіями 1933–1937 рр., що зазвичай обмежується одним абзацом або, в окремих випадках, сторінкою тексту [14, с. 174].

Водночас зазначена робота не ставить за мету розширення змістового наповнення підручників. Натомість підручник розглядається як базовий дидактичний орієнтир, що слугує відправною точкою для конструювання методичних підходів до вивчення постаті Л. Курбаса. Зокрема, доцільним є використання інтерактивного методу «Коло ідей», у межах якого може бути запропоновано проблемне запитання: «Який із періодів життя Леся Курбаса був найбільш продуктивним і творчо вільним?». У процесі обговорення учні, як правило, акцентують увагу на діяльності митця в театрі «Березіль», однак окремі учасники можуть звернутися також до періодів роботи в ТТВ, Молодому театрі або Кийдрамте [46].

У цьому контексті звернення до періоду Молодого театру є методично обґрунтованим, оскільки саме він став першим самостійним наддніпрянським театральним проєктом Л. Курбаса, де сформувалися засади його режисерської системи, а також відбулося його особисте та професійне становлення. Окремим напрямом навчальної діяльності може стати аналіз участі митця в кінематографічних експериментах 1922–1925 рр. У цьому випадку доцільним є застосування елементів дослідницького навчання, коли учні здійснюють міні-розслідування щодо кінопроєктів за участі Л. Курбаса, зосереджуючи увагу на часі створення стрічок, їх сюжетному змісті, складі творчої групи, а також на ступені збереженості чи втрати цих матеріалів. У разі відсутності фільмів у відкритому доступі учням може бути запропоновано схематичне відтворення гіпотетичних місць їх зберігання в Україні або за її межами [39].

Ефективне застосування біографічного методу передбачає попередню підготовку наочних матеріалів, зокрема створення постера або інфографіки з ключовими етапами творчої діяльності Л. Курбаса. На основі опрацювання цих

матеріалів та перевірених джерел учні можуть визначати зв'язок постаті з конкретними історичними процесами, формулювати її історичну оцінку, аналізувати причини переходу до кінематографічних експериментів, а також розглядати обставини політичних репресій. Для систематизації знань доцільним є використання хронологічної стрічки, яку можуть поступово доповнювати учні. Окрім традиційного формату, можливе застосування цифрових інструментів візуалізації у формі інтерактивних схем, пазлів або карток-сорбонок [69, с. 180].

Метод карток-сорбонок може бути використаний для узагальнення теми «Культура УРСР 1920–1930-х рр.», а також для інтеграції постаті Л. Курбаса у ширший контекст доби «Розстріляного відродження». Такий підхід забезпечує встановлення міжособистісних ідейних, культурних та професійних зв'язків між представниками епохи, що, у свою чергу, сприяє глибшому розумінню соціокультурного та трагічного виміру цього покоління. Додатково може бути застосовано інтерактивну карту з позначенням ключових біографічних локацій діячів зазначеного періоду на території сучасної України, що дозволяє візуалізувати просторовий вимір культурного процесу. У межах такої карти постать Л. Курбаса може бути пов'язана з кількома географічними пунктами, зокрема Самбором та Скалатом [76, с. 28].

Метод історичної реконструкції дозволяє ефективно моделювати культурно-історичний контекст діяльності театру «Березіль». У межах навчального процесу доцільно запропонувати учням рольову ситуацію, за якої вони виступають у ролі учасників театрального колективу Л. Курбаса 1920-х рр. Кожен учень отримує персоніфіковану роль (Л. Курбас, В. Чистякова, В. Лопатинський, В. Меллер, М. Куліш, Н. Ужвій та ін.), що передбачає відтворення фрагментів театральних постановок або реконструкцію ключових подій з історії театру. Додатковим елементом є організація відкритих обговорень або анкетування рефлексивного характеру, що відтворює практики зворотного зв'язку, які використовувалися в театральному середовищі 1920-х

рр. Завершальним етапом може стати колективна дискусія щодо трансформації мистецтва під впливом суспільно-політичних викликів епохи [78, с. 198].

З урахуванням зростання інтересу учнів до журналістики та цифрових медіа ефективним є застосування методу «історичного інтерв'ю». Він сприяє розвитку критичного мислення, навичок аргументації та розуміння альтернативності історичного вибору. У межах даного методу передбачається рольова взаємодія між «журналістом» та «Лесем Курбасом», де учень у ролі інтерв'юєра попередньо здійснює глибоке опрацювання біографії та творчого доробку митця. Інтерв'ю може бути реалізоване як у межах уроку, так і у форматі домашнього завдання з подальшим обговоренням у класі. Використання цифрових інструментів, зокрема відеоплатформ із функціями стилізації зображення (чорно-білий режим, сепія), підвищує мотиваційний компонент навчання. Під час презентації результатів інші учні можуть ставити уточнювальні запитання, здійснювати критичний аналіз змісту та пропонувати альтернативні інтерпретації [16, с. 39].

Важливою складовою реалізації зазначених методів є формування в учнів навичок критичного аналізу історичних джерел. При роботі з пресовими матеріалами початку ХХ ст., мемуарами сучасників, театральними афішами, фотодокументами та кінохронікою учні мають визначати авторство, дату створення, мовні особливості, цільове призначення та потенційну аудиторію джерела. Особливу увагу слід приділяти інтерпретації інформації: визначенню контексту створення документа, виявленню можливих ідеологічних впливів, а також оцінці репрезентації постаті Л. Курбаса в джерелі [16, с. 43].

При аналізі кінохроніки необхідно враховувати специфіку кінематографа 1920-х рр., зокрема відсутність синхронного звукового супроводу. У цьому контексті доцільним є використання матеріалів «Кінотижня» ВУФКУ як джерельної бази для навчальної інтерпретації. Учня може бути запропоновано фрагментарний аналіз хроніки з подальшим виконанням завдання з її озвучення або створення авторського коментаря. Такий підхід сприяє розвитку творчих компетентностей, навичок інтерпретації візуальних джерел та формуванню

елементів дослідницької діяльності. Результати роботи можуть бути представлені у форматі навчального медіаконтенту з подальшим обговоренням у класі та порівняльним аналізом інтерпретацій. У разі успішної реалізації можливе розширення проєкту на інші зразки кінохроніки міжвоєнного періоду [78, с. 243].

Метод кейсів у проєктній діяльності створює широкі можливості для ефективного вивчення творчої спадщини Леся Курбаса. У межах групової роботи доцільним є розподіл дослідницьких напрямів між окремими групами учнів: перша група аналізує театральну діяльність митця, друга — його внесок у розвиток кіномистецтва, третя — контекст репресивної політики щодо діяча, четверта — проблематику збереження та репрезентації культурної пам'яті про нього.

Для забезпечення результативності проєктної діяльності доцільно передбачити її чітку структуризацію, що включає такі обов'язкові компоненти: мультимедійна презентація (до 15 слайдів); інформаційний постер із ключовими фактами або візуальними артефактами; текстовий аналітичний звіт за результатами дослідження; короткий відеопроduct (2–3 хв) [69, с. 181].

Вчитель виступає організатором дослідницького процесу, забезпечуючи учнів джерельною базою та здійснюючи попередній інструктаж щодо роботи з різними типами історичних джерел. Такий інструктаж може бути реалізований як у форматі гурткового заняття, так і у вигляді методичних рекомендацій (пам'ятки). Ефективність засвоєння інструкцій доцільно перевіряти у процесі презентації та колективного обговорення результатів проєктної діяльності, що сприяє взаємному обміну досвідом і формуванню навичок критичної оцінки власних та групових напрацювань.

З огляду на складність і суперечливість постаті Леся Курбаса, доцільним є застосування дискусійних методів навчання, зокрема дебатів на тему: «Чи був можливим компроміс Леся Курбаса з радянською владою заради збереження театру?». Учні поділяються на дві групи, які відповідно аргументують позиції «за» і «проти». Кожна група визначає спікера, який представляє аргументацію

та здійснює контраргументацію. Дискусія має базуватися на історичних фактах, принципі історизму та критичному аналізі джерел. Після завершення дебатів учитель формулює узагальнюючий висновок, який відображає багатофакторність історичної ситуації. Подібний формат може бути застосований і до суміжних проблемних питань біографії митця, зокрема щодо еміграційних рішень або оцінки його життєвих і творчих результатів [78, с. 88–92].

Метод історико-мистецької інтеграції забезпечує міждисциплінарне поєднання історичного та мистецтвознавчого аналізу. Під час опрацювання візуальних матеріалів вистав театру «Березіль» (зокрема з архівних джерел або цифрових платформ, таких як Open Kurbas) учні залучаються до інтерпретаційного аналізу сценічних рішень і художніх засобів. Попередньо вчитель надає коротку теоретичну довідку щодо символізму та естетичних принципів курбасівських постановок. Після перегляду матеріалів учні можуть створювати аналітичні рецензії або візуальні інтерпретації (малюнки, постери), що сприяє розвитку як вербальних, так і невербальних форм репрезентації історико-культурного змісту.

Метод «уявного листа» дає змогу актуалізувати історико-біографічний матеріал через персоналізовану рефлексію учнів. У межах його застосування здобувачі освіти здійснюють символічну комунікацію з постаттю Леся Курбаса, формулюючи запитання щодо його життєвого шляху, творчої діяльності, особистісних характеристик, інтересів і ціннісних орієнтацій. Окрім запитально-аналітичного компоненту, листи можуть містити елементи оцінного характеру: висловлення подяки, критичні зауваження, а також інтерпретацію сучасного сприйняття постаті митця. Після виконання завдання (яке може бути запропоноване як форма домашньої роботи в межах теми «Розстріляне Відродження») доцільним є організація усного представлення робіт. Для цього ефективним є використання методу «Коло ідей», що забезпечує колективне обговорення й узагальнення різних інтерпретацій постаті Курбаса в історичному контексті [76, с. 29].

Метод «щоденника» передбачає реконструкцію внутрішнього світу історичної особи через створення учнями умовних особистих записів, що імітують суб'єктивний погляд Леся Курбаса на події його життя. Зокрема, окремі учні можуть відтворювати враження від переїзду до Києва, діяльності в Гуцульському театрі Г. Хоткевича (1912 р.), знайомства з В. Меллером або М. Кулішем, перебування в умовах табірної системи на Соловках, а також реконструювати епізоди особистого життя митця. Застосування цього методу сприяє розвитку аксіологічної, хронологічної та просторової компетентностей, а також формуванню емпатійного розуміння історичного контексту.

Для аналізу репрезентації постаті Леся Курбаса в сучасному інформаційному просторі доцільним є використання аудіовізуальних джерел, зокрема документальних проєктів на платформі YouTube (програми за участю Ірини Фаріон та документального фільму В. Гордієнка «Феномен Курбаса»). Порівняльний аналіз зазначених матеріалів здійснюється учнями в позаурочний час і передбачає виконання низки аналітичних завдань, зокрема щодо повноти розкриття теми, специфіки інформаційного дискурсу різних періодів (2010-х і 2020-х рр.), сильних і слабких сторін представлених інтерпретацій, а також відсутніх аспектів у сюжетах.

Додатково учні здійснюють елемент критичного оцінювання медіаконтенту (зокрема за 12-бальною шкалою), формулюють власні висновки щодо актуальності нових дослідницьких і популяризаційних проєктів, аналізують причини підвищеного інтересу до постаті Курбаса в умовах повномасштабної війни, а також досліджують реакції аудиторії у коментарях до відеоматеріалів. Завершальним етапом є рефлексивне узагальнення здобутого досвіду та визначення його освітнього й ціннісного потенціалу [16, с. 48–50].

Обговорюючи документальні програми та фільми, учні можуть здійснювати взаємообмін думками щодо змісту переглянутого матеріалу, а результати власної рецензійної діяльності узагальнювати у різних формах: аналітичної таблиці, есе або короткого відеоформату, адаптованого для поширення у соціальних мережах. Подібним чином може бути організоване

обговорення інтерпретації постаті Леся Курбаса у художньому фільмі «Будинок “Слово”» (реж. Т. Томенко, 2021), де його образ представлено як другорядний, а роль виконує актор Станіслав Сукненко.

У процесі опрацювання стрічок Т. Томенка, присвячених добі Розстріляного Відродження, доцільним є залучення учнів до аналізу професійних рецензій українських кіноакторів, мистецтвознавців та письменників. Водночас необхідно акцентувати увагу на суб'єктивному характері таких інтерпретацій, наявності різних оцінних підходів, ступені аргументованості критики, а також співвідношенні позитивних і негативних характеристик кінопродукту. Такий підхід сприяє формуванню критичного мислення та підвищує ефективність дискусійної взаємодії в навчальній групі [51].

Окремим видом творчої діяльності є розробка учнями афіш театральних постановок у стилі 1920-х років із використанням сучасних цифрових інструментів (Canva, Leonardo AI тощо) або традиційних художніх засобів. Об'єктами візуальної реконструкції можуть бути вистави «Макбет», «Маклена Граса», «Мина Мазайло», «Гайдамаки» та інші постановки театру «Березіль». Для підвищення історичної достовірності учні можуть використовувати автентичні афіші з цифрового архіву Open Kurbas, здійснюючи їх аналіз з позицій візуальної комунікації та елементів культурного маркетингу.

Додатково можливим є застосування елементів соціального аналізу шляхом публікації створених афіш у цифрових середовищах із подальшим моніторингом реакції аудиторії (перегляди, вподобання, коментарі). Це дає змогу здійснити первинну інтерпретацію ефективності візуального контенту та сформувати елементарні навички медіаграмотності й цифрової аналітики.

У межах зазначеної діяльності реалізується розвиток підприємницької компетентності, що передбачає моделювання учнями ролі виробників культурного продукту та оцінку його потенційної суспільної затребуваності. Водночас через аналіз стратегій творчої діяльності Леся Курбаса учні можуть простежити адаптаційні механізми митця до соціокультурних умов епохи,

зокрема у сфері театральної репрезентації, взаємодії з аудиторією, міждисциплінарних експериментів та організації творчого колективу.

Важливим елементом навчальної діяльності є підсумковий аналітичний огляд творчої спадщини митця, що передбачає визначення сильних і слабких сторін його режисерських проєктів (зокрема ТТВ, «Молодий театр», Кийдрамте, «Березіль», а також табірних театральних ініціатив 1934–1937 рр.) та спробу моделювання альтернативних історичних сценаріїв розвитку його творчої біографії.

Отже, постать Леся Курбаса є репрезентативним об'єктом для вивчення в курсі історії, особливо в контексті культурних процесів доби Розстріляного Відродження. Водночас у чинній шкільній програмі його діяльність недостатньо висвітлена в межах галицького періоду, Першої світової війни та доби визвольних змагань. Запропонований у дослідженні методичний інструментарій частково компенсує цю лакуну, створюючи можливості для інтеграції біографічного матеріалу в різні теми курсу історії України.

Варто зазначити, що окремий навчальний урок, присвячений постаті Л. Курбаса, в умовах чинної програми є обмеженим. Водночас системне використання біографічного матеріалу в межах різних тем 10 класу та його поглиблення в позакласній діяльності дозволяє забезпечити більш цілісне сприйняття постаті. Такий підхід також сприяє формуванню в учнів розуміння складності культурно-історичних процесів і трагізму доби сталінських репресій 1930-х років.

ВИСНОВКИ

На основі проаналізованого матеріалу можна констатувати, що Лесь Курбас ще з ранніх років виявляв інтерес до театральної діяльності та усвідомлював її як потенційний напрям професійної самореалізації. Певні акторські задатки сформувалися у нього ще в період навчання в Тернополі, а в університетський період та напередодні 1910–1911 рр. він бере участь у театральних ініціативах разом із представниками Українського студентського союзу у Львові. Питання щодо наявності у нього завершеної вищої освіти залишається дискусійним і недостатньо документально підтвердженим. Ймовірно, відповідні відомості можуть міститися в архівних фондах Львова, Києва або Відня. Водночас цей аспект не є визначальним для розуміння його творчої еволюції, оскільки університетська освіта виконувала радше функцію соціального капіталу в період його перебування у Відні та Львові. Частково він реалізував цей ресурс під час викладацької діяльності в гімназії м. Копичинці (1911–1912 рр.).

Ймовірно, за відсутності початку Першої світової війни (1914–1918) Лесь Курбас міг би закріпитися у педагогічній сфері на теренах Галичини. Водночас події 1 липня 1910 р. у Львові створювали для нього потенційні ризики втягнення у справу щодо українського студентства. Причини, з яких він у 1911 р. виступав у відповідній судовій справі лише як свідок, залишаються недостатньо з'ясованими. Ймовірно, вирішальну роль у цьому відіграло залучення адвоката Андрія Коса, який забезпечував захист українських студентів у процесах, пов'язаних із вимогами створення українського університету у Львові.

Встановлено, що після проходження етапу аматорської театральної діяльності в студентських колективах та адміністративної роботи в Гуцульському театрі Гната Хоткевича (1911–1912 рр.), Лесь Курбас у червні 1912 р. приєднався до товариства «Руська бесіда». Попередні спроби його входу до театрального колективу С. Стадника у 1907 та 1911 рр. були

невдалими. У складі «Руської бесіди», де виступали його батьки (Степан і Ванда Курбаси-Яновичі), його акторський потенціал набув найбільшого розвитку в довоєнний період — до липня 1914 р. У зв'язку з погіршенням матеріальних умов та кризовими явищами в театральному середовищі, Курбас залишає колектив і до 1915 р. фактично не бере активної участі в театральному житті Галичини, яка перебувала під російською окупацією.

Появу в Тернополі явища, відомого як «Тернопільські театральні вечори» (1915–1916 рр.), під керівництвом Леся Курбаса доцільно розглядати як один із перших етапів формування його самостійної режисерської практики. У межах цієї ініціативи він не лише згуртував колишніх акторів «Руської бесіди», а й залучив до театральної діяльності представників творчої молоді Тернополя. Перехід митця до Наддніпрянської України у 1916 р. може бути інтерпретований як наступний етап професійної еволюції, що означав вихід за межі регіонального театального середовища.

Подальша діяльність Курбаса у складі труп М. Садовського засвідчує формування його власної режисерської позиції, яка не завжди знаходила повне сприйняття в межах традиційного театального середовища. Саме тому створення ним «Молодого театру» (1917–1919), «Кийдрамте» (1920–1921) та «Березоля» (1922–1933) доцільно розглядати як послідовні етапи становлення модерністської театральної моделі, що виходила за межі суто реалістичної естетики та орієнтувалася на європейські художні тенденції початку ХХ ст.

Окремим аспектом творчої діяльності Курбаса є його спроби роботи у сфері кіномистецтва, а також ранні літературні експерименти. Ці напрями слід розглядати не як другорядні або невдалі, а як складові його багатовекторного творчого пошуку. Водночас характерною рисою його мистецької практики було прагнення до синтезу різних видів мистецтва, що іноді ускладнювало досягнення внутрішньої рівноваги між різними напрямками діяльності.

Навіть після арешту у 1933 р. Курбас продовжував ініціювати театральні постановки в умовах табірної системи, що свідчить про стійкість його професійної ідентичності. Репресивна політика радянської влади щодо митця

була зумовлена не лише його творчими пошуками, але й загальною ідеологічною несумісністю його театральної концепції з офіційною культурною доктриною. Загибель Леся Курбаса у 1937 р. стала наслідком масштабних політичних репресій доби «Великого терору» та фактично перервала розвиток незалежної модерністської театральної традиції в Україні.

У методичному вимірі дослідження констатує наявність недостатнього рівня репрезентації постаті Леся Курбаса в шкільних підручниках і навчально-методичних посібниках. Існуючі матеріали не повною мірою відображають масштаб його творчої діяльності та значення створених ним театральних колективів. Водночас, зважаючи на обмеженість навчального часу в межах шкільної програми, доцільність виокремлення окремого уроку, присвяченого постаті митця, є дискусійною. Натомість більш ефективним видається інтегративний підхід, за якого його діяльність розглядається в контексті ширших історико-культурних тем. Зростання інтересу до постаті Леся Курбаса в сучасному освітньому просторі актуалізує потребу у вдосконаленні відповідного методичного інструментарію.

Відтворивши основні методичні підходи до вивчення діяльності Л. Курбаса на уроках історії в закладах загальної середньої освіти, слід окремо наголосити на значенні позакласної роботи. Саме вона, на відміну від класно-урочної системи, не має жорстких часових обмежень, що створює ширші можливості для поглибленого аналізу творчої спадщини митця. У межах позакласної діяльності доцільним є розширення проблемного поля дослідження, зокрема шляхом залучення альтернативних інтерпретацій, аналізу кількісних і якісних характеристик театральних проєктів Курбаса, а також опрацювання додаткових джерел.

Важливим аспектом позакласної роботи є її дослідницький потенціал. Залучаючи учнів до пошукової діяльності, можна сприяти їх участі у створенні або доповненні музейних експозицій, а також у підготовці матеріалів для науково-популярних біографічних досліджень, присвячених засновнику театру

«Березіль». Таким чином, позакласна діяльність набуває характеру практико-орієнтованого навчання та елементів історико-культурної реконструкції.

Постаті Л. Курбаса найбільш репрезентативно представлені у культурному просторі Тернопільщини, Харківщини та Львівщини. Водночас його діяльність має загальнонаціональне значення, що актуалізує питання меморіалізації та комеморації через топоніміку, музейні практики та освітні ініціативи. У цьому контексті учнівське середовище може розглядатися як один із потенційних суб'єктів формування громадянських ініціатив, спрямованих на популяризацію національної культурної спадщини.

Незалежно від подальшої професійної траєкторії здобувачів освіти, залучення до вивчення постаті Л. Курбаса сприяє формуванню ціннісних орієнтацій та розвитку аксіологічної компетентності. Перспективним напрямом є також інтеграція біографії митця в сучасний культурний простір через кінематограф, цифрові медіа та освітні проєкти, що підсилює її виховний та пізнавальний потенціал.

У підсумку слід зазначити, що актуалізація постаті Л. Курбаса в освітньому процесі має важливе значення для формування історичної свідомості та культурної ідентичності учнівської молоді, а також сприяє осмисленню складних процесів розвитку українського мистецтва в контексті історичних викликів ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анкета: Л. Курбас. *Нове мистецтво*. 1925. № 1. С. 2.
2. Бакка Т. Загрибельна Н. Кравченко О. Формування медіа освітніми засобами історико-біографічного та історико-психологічного портрета П. Куліша. *Історія в школі*. 2019. № 7–8. С. 23–28.
3. Бартовщук В. Український лицар Курбас. *Збруч*, 23 липня 2024. URL: <https://zbruc.eu/node/119053>
4. Бобошко Ю. М. Прем'єр трупи Садовського. Режисер Лесь Курбас. К.: Мистецтво. 1987. С. 19–27.
5. Богатирьов В. Вплив європейських театральних пошуків початку ХХ століття на формування творчої особистості Леся Курбаса. *Видатні постаті науки, культури і освіти України* : зб. мат. всеукр. наук.-практ. конф., К., 30–31 жовтня 2008 р. К. : ДАКККіМ, 2008. С. 23–25.
6. Большов Р. Заборовський В. Лесь Курбас – геній режисури із кулею у серці. *Національно-визвольна боротьба та становлення і збереження державності України*: зб. матеріалів XIV Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Харків, 19–20 листопада 2020 р. Харків : ХНУРЕ, 2020. С. 83–84.
7. Брикович І. В окупованім Тернополі. *Діло*. 26 вересня 1937. Ч. 212. С. 4.
8. В справі нашого театру. *Нове слово*. 1914. 9 лип. Ч. 543. С. 5.
9. Васишин О. «А пам'ятаєш Медобори?..»: До дня народження Леся Курбаса. *Вільне життя*. 1992. 26 лют. С. 3.
10. Васишин О. Він розмовляв із майбутнім: До 111 річниці від дня народження Леся Курбаса. *Гомін волі*. 1998. 21 лют. С. 1.
11. Веселовська Г. Граємо Винниченка. *Укр. театр*. 2003. № 4. С. 2–6.
12. Веселовська Г. Мистецьке об'єднання «Березіль» – театр «Березіль» в архівних і музейних зібраннях України (до 100-річчя з дня створення). *Архіви України*. 2022. № 1. С. 121–132.
13. Веселовський Б. Грінченко «Арсен Яворенко». *Діло*. 1909. 29 жовтня. Ч. 234. С. 3–4.

14. Власов В. С. Історія України (профільний рівень) : підручник для 10 класу закладів загальної середньої освіти. Київ: Літера ЛТД, 2018. 304 с.
15. Водяний Х. Спомини про Леся Курбаса (1901–1913 роки). Леся Курбас: Спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. К., 1969. С. 51–68.
16. Войтович Н.О. Імбировська-Сиваківська Л.А. Медіаграмотність: технології і практичне застосування/ За заг. ред. В. Ф. Іванова. Київ: Академія української преси, Центр вільної преси, 2024. 57 с.
17. Волицька І. Так починався Леся Курбас. К. 1984. № 1. С. 153–157.
18. Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса. (Проблеми формування творчої особистості). Львів: Інститут народознавства НАН України. 1995. 152 с.
19. Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса: 25 лютого минуло 100 років від дня народження Леся Курбаса. *Час/Time*. 1997. 27 лют. 5 берез. С. 11.
20. Волицька І. Університети Леся Курбаса. *Знання та праця*. 1987. № 2. С. 14–15.
21. Волицька, І. Юність Леся Курбаса. *Український театр*. 1982. № 3. С. 23–24.
22. Гарбузюк М. Початок професійної акторської діяльності Леся Курбаса: до проблеми датування. *Просценіум : театрознавчий журнал*. 2012. № 1–3. С. 5–10.
23. Горбачова З. Внесок Леся Курбаса як реформатора в розвиток українського театру. *Методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів і дизайнерів: матеріали VI науково-методичного семінару*. Головні редактори: Г.В. Локарева, Ю.В. Гончаренко. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2024. С. 98–100.
24. Гордєєв С. Валентина Чистякова – пісня жіночості...*Аркадія*. 2015. № 2. С. 28–32.
25. Гурак І. Студентство у боротьбі за відкриття українського університету у Львові та події 1 липня 1910 року. *Українознавчі студії*. 2007 –2008. № 8–9. С. 305–315.
26. Гурак І. Український Студентський Союз: заснування та діяльність до

- Першої світової війни. *Питання історії України*. Чернівці, 2003. Т. 6. С. 117–120.
27. Дем'яненко С. Передумови створення фестивалю "Тернопільські театральні вечори. Дебют" та його роль у театральному просторі України. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2015. Вип. 17. С. 35–41.
28. Доля українських письменників. *Дрогобицьке слово*. 18 березня 1942. № 33. С. 3.
29. Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України; головний ред. В.Г.Кремень. К.: Юрінком Інтер, 2008. 1040 с.
30. Єрмакова Н. Про початок історії Молодого театру. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2010. Вип. 6. С. 45–64.
31. Життя і творчість Леся Курбаса / [упоряд., наук. ред. Богдан Козак]. Львів; Київ; Харків: Літопис, 2012. 656 с.
32. З аматорського театру. *Діло*. 1909. 31 берез. Ч. 70. С. 3.
33. Закон України «Про загальну середню освіту». Історія української школи і педагогіки : хрестоматія [упоряд. О.О. Любар]. К.: Знання, 2003. С. 666–688.
34. Зуляк Г. Леся Курбас і Тернопілля. *Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції «Тернопіль і Тернопілля в історії та культурі України і світу (від найдавніших часів до – сьогодення)»* / За заг. ред. проф. І. С. Зуляка. Тернопіль: «Вектор», 2017. С. 53–55.
35. Інноваційний формат сучасного уроку з історії (методичні рекомендації). / Укладачі: д.і.н., проф. Добржанський О.В., к.і.н., асист. Богачик Т.С. Чернівці: Технодрук, 2021. 32 с.
36. Клим А. Українська гімназія в Копичинцях. Історично-мемуарний збірник Чортківської округи : Повіти: Чортків, Копичинці, Борщів, Заліщики / редкол.: О. Соневицька, Б. Стефанович, Р. Драпеньовський. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1974. С. 289–292.
37. Козак Б. Церковний запис про хрещення Олександра Курбаса.

Просценіум. 2004. № 3 (10). С. 37–39.

38. Коменський Я. Велика дидактика. Закони добре організованої школи/ Коваленко Є. І. Історія зарубіжної педагогіки : хрестоматія. К. : Центр учбової літ-ри, 2006. С. 155–187.

39. Котубей-Герцька О. Шість театрів, вісім мов і одна куля в грудях: Історія життя неперевершеного Леся Курбаса. *Суспільне Культура*, 3 листопада 2023. URL: <https://suspilne.media/culture/593315-sist-teatriv-visim-mov-i-odna-kula-v-grudah-istoria-zitta-nepereversenogo-lesa-kurbasa/>

40. Кулішенко А. І. Засоби мовної виразності у виставі Л. С. Курбаса «Цар Едіп» (1916–1918 рр.). *Культура України : зб. наук. пр.* М-во культури і мистец. України, Харк. держ. акад. культури. Х., 1999. Вип. 5 : Мистецтвознавство. С. 22–30.

41. Курбас Л. Сні. передм. «Каменяреве благословення» М. Шудрі і М. Лабінського. *Україна*. 1987. № 9. С. 11–12.

42. Курилишин К. Галичина 1910–1914 років – очима «Діла». *Збруч*, 11 червня 2020. URL: <https://zbruc.eu/node/98270>.

43. Кучеренко І. А. Урок як основний функційний складник класно- урочної системи навчання. *Науковий вісник Донбасу*. 2013. № 2. С. 1–11.

44. Левківський М. Історія педагогіки : підручник. К. : Центр навчальної літератури, 2003. 360 с.

45. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників: документи / заг. ред., передм. і приміт. В. Ревуцького; упорядн. і тех. ред. О. Зінкевич. Балтимор; Торонто: «Смолоскип». 1989. 1030 с.

46. Лесь Курбас: «Поворот до Європи і до самих себе»: бібліогр. показч. / Терноп. обл. універс. наук. б-ка, Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса ; уклад. Л. Оленич ; авт. вступ. ст. Г. Веселовська. Т. 2012. 288 с.

47. Лисенко Т. Нове філософське бачення театального мистецтва: сюрреалістичний «Театр Жорстокости» Антонена Арто і «Молодий театр» Леся Курбаса. *Слово і час*. 2002. № 11. С. 83–85.

48. Литвин М. Науменко К. Історія галицького стрілецтва. Львів: Каменяр.

1991. 200 с.

49. Лозинський М. Аматорська вистава. *Діло*. 1909. 24 листопада. Ч 260. С. 4.
50. Любченко О. Лесь Курбас. Методика роботи актора в театрі акцентованого впливу. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття. У 2 ч.: матеріали міжнар. наук. - теорет. конф. молодих учених*, 18-19 квіт. 2024 р. Харків : ХДАК, 2024. Ч. 2. С. 33–35.
51. Мазіна Н. Лесь Курбас. Від революції в театрі до розстрілу за «буржуазний націоналізм». *Громадське*, 2 червня 2024. URL: <https://hromadske.ua/ukrayina/225164-les-kurbas-vid-revoliutsiyi-v-teatri-do-rozstrilu-za-burzuaznyy-natsionalizm>
52. Медведик П. Степан Курбас – режисер і артист. *Україна*. 1963. № 3. С. 25.
53. Медведик П. У «Тернопільських театральних вечорах». *Жовтень*. 1964. № 4. С. 98–99.
54. Мислевич З. В горящі: новела. Літературно-науковий вісник. Л., 1906. Т. 34. С. 37–40.
55. Молоткіна В. Вивчення історичних постатей на уроках історії України як засіб формування креативності мислення учнів. *Український літопис*, 2023. № 2. С. 53–63.
56. Настюк О. Музично-хореографічна складова реформаторського театру Леся Курбаса. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2022. Вип 48. Т. 2. С. 18–22.
57. Ніколенко О. Дві долі, які поєднала історія... Лесь Курбас і Микола Куліш. *Зарубіжна література в школах України*. № 3–4. 2022. С. 6–13.
58. О. Н. «Огні Іванової ночі». *Діло*. 1910. 14 грудня. Ч. 279. С. 2.
59. Ольхіна Н. Рибак І. Особа в історії України. *Історія України*. 2003. № 29–32. С. 3–11.
60. Остап'юк Б. Наша святиня науки в Тернополі: Про початки першої загальної гімназії і державної української гімназії імені Цісаря Франца Йосифа І-го в Тернополі. Тернопіль: погляд крізь століття: історія міста очима емігрантів. Т. 1992. С. 116–123.

61. Пометун О. Методика навчання історії в школі. К.: Генеза, 2006. 328 с.
62. Процес 101 (од власного кореспондента). Присуд. Львів, 21 іюня. *Рада*. 1911. 25 червня (8 липня). Ч. 143. С. 2.
63. Пуха Л. Кінематограф Леся Курбаса. Черкаси: Сіяч, 1999. 107 с.
64. Рибченко О. Творча співдружність Куліш – Курбас – Меллер як приклад співпраці, що досягла вершин в українській сценографії поч. ХХст. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених. Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. № 48. Т. 2. С. 43–48.
65. Рукопис: український альманах щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. Київ : Криниця, 2004. Т. 1. 608 с.
66. Савчук В., Чаплиць О. Метод інтерв'ю в історико-біографічному дослідженні зі звуженою джерельною базою. *Ейдос*. 2014–2015. Вип. 8. С. 301–312.
67. Тоболін В. Вивчення життя і діяльності історичних осіб через використання схем-портретів. *Історія в школах України*. 1999. № 1. С.25–28.
68. Феномен Курбаса – документальний фільм. *Загін Кіноманів*, 16 жовтня 2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ESaxdAGbaQs&t=2s>.
69. Цапук О. В. Інтерактивні методи навчання на уроках історії. *Актуальні питання історії України, всесвітньої історії та методик їх викладання : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Рівне, 19 трав. 2023 р.). Міжнар. економ. гуманіт. ун-т ім. акад. Степана Дем'янчука. Рівне: МЕНУ, 2023. С. 179–183.*
70. Цегляр Д. Пам'ять, увінчана квітами: [вечір до 75-річчя від дня народження Леся Курбаса в Жовтневому палаці культури, м. Київ, 1962 р.]. Танюк, Л. Твори : у 60 т. К., 2006. Т. 6 : Щоденники 1962 р. С. 390–391.
71. Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків. *Сучасність*. 1993. № 12. С. 44–52.
72. Шлемко О. Гастролі Гуцульського театру Гната Хоткевича до Російської імперії. *Народна творчість та етнографія*. 2010. № 6. С. 99–108.
73. Шлемко О. Д. «Практикований жовнір» Гната Хоткевича – нездійснена

- постановка Леся Курбаса. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво*. 2018. Вип. 1. С. 72–89.
74. Шлемко О. Д. Драма Г. Хоткевича «Довбуш» у ракурсі сучасних досліджень. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2017. Вип. 20. С. 160–167.
75. Шлемко О. Д. Становлення творчої особистості Леся Курбаса (1911–1912 роки). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. № 1. С. 204–220.
76. Шпіллер Д.А. Інтерактивні методи на уроках історії. *Актуальні питання викладання суспільних дисциплін у школі та у вузі*. 2021. №1. С.27–30.
77. Юкало В. Музей-садиба славетного засновника «Тернопільських театральних вечорів» і «Березоля». *Збірник праць Тернопільського міського осередку НТШ ім. Шевченка*. Т., 2008. Т. 4: Видатні постаті в українській культурі і науці. С. 40–48.
78. Яковенко Г.Г. Методика навчання історії: навчально-методичний посібник / Харків: Вид. ХНАДУ, 2017. 324 с.