

Наталія ЄРМАКОВА

АКТРИСА КУРБАСІВСЬКОЇ ШКОЛИ До 125-річчя від дня народження Любові Гаккебуш

На сторінках щоденників В. Винниченка, сумлінно й ґрунтовно прокоментованих Гр. Костюком, там, де йдеться про часи нелегального перебування письменника у Москві в середині 1910-х, постійно трапляються згадки про родину Моргулісів. Зиновій Григорович та Любов Михайлівна — близькі приятелі В. Винниченка, котрих він регулярно відвідував, час від часу затримуючись у них на гостинах кілька діб. Чоловіка автор приміток рекомендує як особу, близьку до кола Є. Чикаленка, С. Єфремова — Київського губерніяльного комісара за доби Центральної Ради. Про його дружину, з якою письменника познайомила власна дружина, Розалія, Гр. Костюк нічого не пише. Мабуть, вона не здалася йому гідною уваги. А поза тим, до Люби Моргуліс В. Винниченко не просто виявляв особливу прихильність, він присвятив їй свою «Дисгармонію» і «Панну Мару». На додачу, розгледівши у молодій жінці акторський талант, порадив їй піти на сцену. Вона скористалася порадою і у 1917 році дебютувала в Національному театрі під дівочим прізвиськом Гаккебуш.

Глядачі були в захваті від унікальних природних даних дебютантки, якій на той момент виповнилося майже тридцять років (критичний вік для вступу на сцену очевидної претендентки на ролі героїнь). Втім, вона мала хист зачарувати людей красою й талантами не лише замолоду, на початку кар'єри. Довгі роки оточення актриси інтригувала елегантна стриманість її поведінки на сцені. Публіка шукала якихось «таємниць», не вдовольняючись захопленням творчою особистістю красуні-актриси, неугавно оплітаючи її постать численними чутками, яких не бракувало й на схилі життя актриси. Наведемо для прикладу спогади С. Нагая. Він, насамперед зауважив, що Л. Гаккебуш «була дуже ціка-

ва жінка: висока, струнка брюнетка з виразними рисами гарного обличчя, а до того ще й добре освічена, із шляхетними манерами. Мала всі дані, щоб користуватися успіхом у житті, а на сцені тим більше. Говорили також, що до неї мав симпатію Петлюра» [1, с. 89]. До честі цього дописувача, варто наголосити: найбільше враження на нього, все ж таки, справив її талант і виняткова творча відповідальність, відданість роботі: «Така велика праця над собою тепер була мені цілком зрозумілою. Щоб показати себе так, як довелося її побачити на сцені, треба було дійсно попрацювати над собою. Від членів родини Гаккебушів ще раніше можна було дізнатися, яке велике творче значення має символіка жестів і рухів. І ось тепер на сцені Л. М. Гаккебуш з цього погляду дійсно показала високу клясу... Мавши гарні руки, тонкі довгі пальці — вона володіла ними майже... сюрреалістично. Незвичайні руки і особливо якесь неприродне скручення пальців — все це робило на мене враження нелюдських страждань матері, що — очевидно — й було метою такої гри. Та я зовсім остовпів, коли ця мати в страшних корчах стрибнула на стіл, захопилася руками за стовпа біля нього і акробатично, як у цирку, стала на голову вверх ногами повздовж стовпа» [1, с. 90–91].

Дещо наївний стиль викладу, однак, не може завадити досить точному відтворенню стилю її роботи. Авторіві пощастило передати велику напругу її творчого апарату під час виконання режисерського завдання, змалювати, якими були її фізичні можливості. Його слова підтверджують поголос про бездоганне володіння актрисою тілом, коли глядачам починало здаватися, ніби для неї не існує жодних перепон, якщо цього вимагають закони сценічної правди. У дописі С. Нагая йдеться про середину 1920-х, період повсюдного визнання її високої фахової репутації, хоча й на початку сценічної кар'єри вона вміла емоційно впливати на аудиторію. Радше за все, причиною було те, що на час дебюту Л. Гаккебуш вже сформувалася як сильна й самобутня індивідуальність із визрілими поглядами, усталеними символами віри. Не буде великим перебільшенням стверджувати, що саме ці риси справили на В. Винниченко найсильніше враження. Про те, яким він був до неї уважним, свідчить, хоча б, запис у щоденнику, де він, з її слів, переповідає психологічно складну й метафорично сформульовану історію достоту непересічного й драматичного кохання [2, с. 131].

Першому виступу Л. Гаккебуш на професійній сцені у 1917 р. передували

роки перебування в Інституті шляхетних дівчат у Києві, навчання на історико-філософському факультеті Вищих жіночих курсів у Москві. Завзята театралка, вона знала театр не лише як обізнаний шанувальник, адже встигла випробувати свої сили на аматорській сцені: спочатку в Брацлаві, в гуртку, керованому матір'ю, пізніше – у Москві, на музично-драматичному відділенні клубу «Кобзар», яким головував І. Алчевський. Усе це сприяло поступовому усвідомленню майбутньою актрисою свого справжнього покликання. Її інтерес до сцени сильно підживила участь у виставі цього гурту «Наталка Полтавка» І. Котлярєвського (1912 рік), де поруч з нею на кону знаходилися М. Заньковецька та П. Саксаганський. Згодом вона вступила до студії Камерного театру, зазнавши відчутного впливу акторської індивідуальності А. Коонен. Серед перших вчителів сама Л. Гаккебуш також називає В. Максимова — відомого театрального актора, одну з найяскравіших кінозірок того часу. До речі, щирого й активного прихильника Молодого театру, з яким він пов'язував оновлення української сцени.

Для київського дебюту обдарована аматорка обирає тільки-но утворений Центральною Радою Український Національний театр, який одразу потрапив до епіцентру уваги вимогливої київської публіки. Те, що п'єса О. Олеся «Осінь» — мистецький терен дебютної спроби початківки — символістська драма, майже неприсутня на тодішній українській сцені, а партнери — знамениті Г. Борисоглібська та І. Мар'яненко, додало цьому виступу Л. Гаккебуш рис екстраординарності. Втім, її виступ був успішний, а за перший сезон вона примудрилася подолати шлях, на який більшості людей потрібні роки. Тільки-но ступивши на сцену, вона блискавично виривається з напіваматорських лав, набуває популярності, стає однією з провідних актрис театру. Публіку вражає потужний інтелектуалізм, граціозна манера гри, експресивність подачі тексту, формальна виразність сценічного руху.

Зі старих пожовклих фото тих літ позирає на нас людина зі складним і напруженим внутрішнім життям. Драматизм її стосунків зі світом здається нічим не замаскованим. Вираз обличчя, благородна вишуканість поз, жестів свідчать про неабияку внутрішню силу, інтелектуальну міць і творчу наснагу. Недаремно непєресічність її індивідуальності засвідчив уже самий початок кар'єри.

Всі вісім сценічних образів, створених о тій порі, позначала прискіплива увага до себе, особлива вимогливість до власних зусиль і, мабуть, тому актрисі

на довгі роки пощастило лишитися в пам'яті глядачів. Свідки тодішніх її спроб, насамперед, згадували великого діапазону, гнучкий, виразний, тембрально багатий голос. Було у ньому щось особливе, інакше б навряд чи перша виконавиця ролі Мавки П. Няtko могла у 1968 р., через 50 (!) літ після прем'єри «Лісової пісні», в подробицях розповідати про інтонаційну партитуру ролі водяної Русалки, яку А. Гаккебуш грала у свій другий сезон: «Її голос звучав на якихось срібних нотах. Особливе враження справляв її сміх; його переливи, сріблясті дзвоники були настільки різноманітні і чарівні, я б сказала, надлюдські, що створювали повне враження фантастичної істоти. Саме так і тільки так могла сміятися Русалка — Гаккебуш. То ніжно-лоскотливий, коли вона вмовляє “Того, хто греблі рве” помиритися з нею, обіцяючи йому кохання, то холодний, як джерело, коли вона з презирством висміює свого коханця за те, що він довгі ночі сидів у мельниківни, то погордливий, то саркастичний, то злий, то з батьком — наївно-дитячий або з Мавкою — зневажливий» [3, с. 20]. Схожим чином у 1947 році, в останньому слові над могилою актриси Г. Юра згадував, як тридцять літ перед тим він вперше почув сміх героїні А. Гаккебуш — Ніколь у «Міщанині-шляхтичі» за Мольєром і був так вражений майстерністю виконавиці ролі, що навіки запам'ятав бездоганну гаму різноманітних рулад.

Актриса завжди дуже вміло й художньо переконливо «включала» свої природні дані в сценічний образ. В першій постановці «Лісової пісні», де вона грала водяну Русалку, костюм якої, практично утворювало її власне розкішне (аж до п'ят!) чорне блискуче волосся, довжелезні пасма якого були ніби хвилі. За словами партнерки А. Гаккебуш, виконавиці ролі Мавки, П. Няtko: «Русалка впливала, саме впливала з озера. Всі її рухи були надзвичайно в'юнкi. Це була справжня казкова Русалка» [3, с. 20]. В. Чистякова, у свою чергу, говорила про «величезні, з важкими повіками трагічної актриси» очі А. Гаккебуш — її найпереконливіший «аргумент» у структурі відповідних ролей.

Гнучка, струнка, пластична, вона ніби народилася для ролей жінок надзвичайних, для втілення образів непересічних особистостей. Тож недаремно В. Винниченко вважав її актрисою свого Театру. І вона (головним чином на першому етапі кар'єри) чимало зробила, аби не розчарувати автора. Створивши декілька сценічних образів в його п'єсах на майданчиках театрів: Національного, Державного драматичного, ім. Т. Шевченка та Кийдрамте —

Л. Гаккебуш своїм украй вимогливим ставленням до цієї роботи віддала належне його таланту.

Актрисі дуже пощастило, що цей шлях вона розпочала під опікою І. Мар'яненка, з приводу чого Г. Веселовська цілком слушно зазначає: «Іван Мар'яненко був фактично першим серйозним інтерпретатором його п'єс на Наддніпрянській Україні, хоча його постановки на сцені Театру Садовського не вважаються надто вдалими. З іншого боку, для Володимира Винниченка Любов Гаккебуш стала наступною, обраною актрисою, після прем'єрш столічних сцен, розраховуючи на яку він писав свої твори... А зіграна нею надзвичайно вдало в УНТ Мара, спонукала драматурга створити для Гаккебуш роль Софії у драмі «Між двох сил» [4, с. 3].

На цьому етапі кар'єри актриса зустрілася із учнем В. Немировича-Данченка О. Загаровим, який, спираючись на творчі й технологічні принципи роботи МХТу, активно запроваджував ідеї «європеїзації» у діяльності керованих ним українських труп, що не лишилося поза увагою окремих критиків. У першій виставі О. Загарова найбільш ефектно виступили актори. «Вони творили такий ансамбль, так гармонійно відчували кожна дрібеньку рисочку драми, що було б зовсім несправедливо виділити кого-небудь з них зокрема... Усі творили сильний ансамбль, такий гармонійний і щирий, що мені, вихованцеві театральної Москви, здавалося часом, наче я знову бачу одну з найкращих вистав Московського Малуго театру або тішуся гарною психологічною грою в Студії московських “художників”» [5, с. 5]. Ансамблева гра, психологічна глибина, на які О. Загаров налаштував українських виконавців, позначалися і на мистецькій свідомості Л. Гаккебуш, впливали на її становлення, примножували професіональний досвід актриси.

У О. Загарова Л. Гаккебуш спробувала свої сили, виступаючи у творах Г. Ібсена та Г. Гауптмана; тоді ж зіграла Ольгу в «Дізгармонії», присвячену їй автором.

Втім, у Винниченківському репертуарі найпомітнішою для Л. Гаккебуш була роль Рити у «Чорній Пантері і Білому Медведі», яку поставив В. Василько (невдовзі він став другим чоловіком актриси). У цій виставі він виходив на сцену в ролі Мулена, який мало чим відрізнявся від цього ж персонажа Молодотеатрівської вистави Л. Курбаса.

Головним партнером Л. Гаккебуш і цього разу був І. Мар'яненко, для

якого роль Корнія знаменує важливу віху на творчому шляху. За кілька літ він і Л. Гаккебуш зустрінуться як партнери у знамнитій постановці «Макбета», що її Л. Курбас здійснив у 1924 р. Тож, гостроекспресивне зіткнення персонажів Винниченківської драми на кону театру ім. Т. Шевченка виявилось своєрідним прологом для одного з найпринциповіших сценічних творів в історії українського театру.

Сніжинку у В. Василька грала Р. Нещадименко, яка, подібно до Л. Гаккебуш, зажила слави видатної актриси трагедійного плану. Обидвох їхні сучасники небезпідставно називали серед кращих репрезентантів Курбасівської школи.

За короткий час після роботи з В. Васильком над «Чорною Пантерою» Л. Гаккебуш гратиме Риту у Кийдрамте вже у виставі Л. Курбаса. Йому о тій порі доводилося відновлювати цю вельми популярну власну роботу, яку він вважав приналежною до «хлібного» репертуару. У довгих і виснажливих мандрах Уманьщиною та Білоцерківщиною режисер мав серйозно корегувати «Чорну Пантеру» «під Л. Гаккебуш», розраховуючи, що вибухово темпераментну Риту — П. Самійленко цілком здатна замінити актриса, чий темперамент виявляється у силі, яку героїня докладає аби стримати, а не оприятити свої почуття.

До схожої стратегії будови образу Л. Гаккебуш вдавалася, працюючи над роллю іншої знаменитої героїні В. Винниченка — Марії із п'єси «Гріх». Нова для Л. Гаккебуш робота також була відновленням вистави Молодого театру, де головну жіночу роль також грала П. Самійленко.

У Кийдрамте у Л. Гаккебуш була нагода познайомитися ще з одним молодотеатрівським режисером — Г. Юрою. Правда, «Гріх» (тут йдеться саме про цю виставу) не висував перед Л. Гаккебуш особливо складних естетичних завдань, адже їх не пропонував сам постановник. Такий стан речей добре відчували й глядачі. «Актори грали в звичній реалістичній манері, але стримані, психологічно продумані і строгі», — згадував юний уманець, майбутній відомий поет М. Бажан [6, с. 278.].

У тих мандрах між людьми не лише складалися приязні товариськи стосунки, а й, що найважливіше, поліпшувалося мистецьке порозуміння: колеги майже одразу побачили у Л. Гаккебуш актрису творчо їм близьку. Вони побачили, яким унікально широким є спектр її творчих можливостей, гострою — стильова чутливість, реактивною — здатність адаптуватися до різних творчих

вимог, коли йшлося про естетичні засади, що їх утверджував Молодий театр своєю практикою.

З перших кроків кар'єри Л. Гаккебуш відчувала, що на неї чекає велике і славне майбутнє; що її духовний аристократизм і витонченість, рідкісна освіченість, культурність щедро прислужаться національному театру, донедавна пригніченому, позбавленому можливості звертатися до шедеврів світової драматургії. В особі Л. Гаккебуш український театр знайшов митця, здатного відтворити образи героїнь античних трагедій, жінок з п'єс В. Шекспіра, Ф. Шиллера, Г. Ібсена, Лесі Українки. За основними типологічними ознаками таланту вона була ще незнаним в національній сценічній культурі зразком трагедійної актриси інтелектуального плану. Таке розуміння сенсу і природи її таланту оприлюднили численні шанувальники, серед яких особливе місце посідає М. Бажан, який спостерігав за роботою актриси, практично, упродовж всього життя: «Я не знаю, з ким й рівняти оцю одну з найвидатніших актрис українського театру, незабутню Любов Михайлівну Гаккебуш. Певно, такою величавою водночас людяною і строгою, була Єрмолова, була Рашель. Величавість — оце той тонус, той музичний лад, на якому розкішно і щедро карбувала свої вікінені ролі Любов Михайлівна, начебто самою природою створена саме як актриса трагічного плану, одна з тих небагатьох актриссвітового театру, якій не треба було захикуватись, задихатись, виснажуватись, силоміць примушувати себе спинатися навшпиньки, щоб стати врівень з трагічними образами жінок Шекспіра і Софокла, Шевченка і Горького» [7].

На шляху до цих духовних, мистецьких вершин найважливішим для актриси стає етап співпраці з Л. Курбасом, що вона зрозуміла, як тільки познайомилася із його виставами. Її власний дивовижно швидкий злет, визнання, статус першої молоді героїні української сцени — все це у момент зустрічі із Л. Курбасом враз втратило для неї ціну: вона наважується кинути Київ і рушити за молодим режисером-новатором у вир непевного майбутнього. Прем'єрша стає актрисою мандрівного театру (Жийдрамте), міняє велике місто на провінційне, прирікає себе на існування у неприлаштованих приміщеннях, на напівжебращьке життя. В. Василько згадував, що Л. Гаккебуш тоді ледь не загинула від голоду. Але можливість працювати з Л. Курбасом була для неї важливішою за будь-що інше, оскільки в «особі Олександра Степановича, вона побачила високоталановитого режисера-новатора, шукача нових шляхів у театрі.

Режисера, який був для неї відкриттям, творчою знахідкою з великими перспективами» [8].

Л. Гаккебуш також не могла не зацікавити Л. Курбаса як унікальний для національного акторського мистецтва тип художника інтелектуального плану. Творчо вони були подібними, мали багато спільних рис і уподобань. Пристрасно закохані у театр, високоосвічені й інтелегентні, наділені бездоганним смаком, режисер і актриса прагнули прокласти свій, відмінний шлях у мистецтві.

В спільній роботі з Л. Курбасом Л. Гаккебуш переживає свою зоряну годину. Вона стає першою шекспірівською героїнею української сцени, зігравши 1920 року в Умані леді Макбет у першій українській шекспірівській виставі. Головним партнером актриси був сам Л. Курбас. Образи їхніх героїв здавалися тематично спорідненими, але «вектори» мали різні. Якщо Макбет Л. Курбаса поступово деградував, розчавлений тягарем нечистої совісті, то його дружина, від початку переконана в «нормальності» злочину, рішуче, без жожних сумнівів йшла до своєї мети. І коли, здавалося, ніщо не могло зупинити одержимого честолюбством жінку, відбувся раптовий злам.

Актриса з рідкісною для молодої виконавиці силою відтворювала пробудження тієї єдиної людської риси, що затамувалася в душі героїні, — здатність відчувати і досягнути безмежність свого падіння. В. Чистякова згадувала: «Глядача особливо вражала сцена сомнамбулізму, в якій звичайне людське єство леді Макбет несподівано проривалося назовні. Крах нелюдської догматичної жорстокості, противної природі людини, розлад психіки, яка не витримала надмірного злочинного перенапруження, актриса показувала зі справжньою трагічною силою. Образ леді Макбет — Гаккебуш був овіяний диханням справжньої трагедії» [3, с. 28]. Вона наполегливо працюватиме над роллю надалі й крім режисури Л. Курбаса ззнає впливу іншого постановника — В. Василька, коли 1938 року зіграє леді Макбет на сцені теперішнього Донецького драмтеатру.

Всі три іпостасі героїні суттєвим чином відрізнялися одна від одної. З певністю можна твердити, що разом вони утворили важливий прецедент в історії вітчизняного театру, до того ж, прецедент успішний. Недаремно, на думку М. Бажана, акторська робота Л. Гаккебуш є однією з найвищих мистецьких вершин українського театру в цілому.

Серед всіх трьох сценічних іпостасей леді Макбет, виділяється робота актриси 1924 року. Власне, краще сказати: винятковою була вистава, що в ній Л. Гаккебуш брала участь. Л. Курбас здійснив у Києві авангардну постановку «Макбета», яка, без перебільшення, шокувала аудиторію, не підготовлену для зустрічі з подібним мистецьким твором. Й перед своїми акторами режисер теж висунув непросте, радше, унікально-складне завдання.

За словами В. Василька, цього разу: «Курбас хотів побачити, що саме в театральній системі шекспірівського театру, в його психотехніці можна зберегти й використати в сучасному революційному театрі. Складні характери, глибокі пристрасті режисер спробував передати лише засобами акторської майстерності. Щоб випробувати силу впливу актора на аудиторію, так би мовити, у чистому вигляді, без допомоги ілюзорних декорацій, історичних костюмів, меблювання, музики, частково було реставровано технологію театру часів Шекспіра. По суті актора позбавили звичної для нього навколишньої атмосфери, головними виражальними засобами мала бути внутрішня і зовнішня психотехніка актора та мізансцени» [9, с. 30–31].

Водночас, Л. Курбас висунув дуже оригінальну жанрову концепцію знаменитого твору, запропонувавши вкрай своєрідне тлумачення конфлікту: «Де конфлікт у “Макбеті”? Жажда влади — це тема. Відьми — це зав'язка. Конфлікт — це те, з чого твориться вся п'єса. Макбет стоїть і думає: чи вбити Дункана, чи ні — це конфлікт душевний, моральний; може бути багато душевних дрібних конфліктів. Це не те, що нас цікавить <...>, а те, що викликає війну, те, що мусить викликати війну — це є конфлікт. <...> Не Макбет центр конфлікту п'єси, він частка його; конфлікт криється у тому стані речей, який викликає війну, тобто в суперечностях суспільного життя» [10].

Таке тлумачення п'єси Шекспіра викликало радикальний жанровий «зсув», через що, на слушну думку Н. Кузякіної, на березільському кону «Макбет» набув, врешті, вигляду політичного фарсу. Новий «Макбет» Л. Курбаса не був трагедією, і така постановка питання позбавляла героїв величчя й значущості, врешті, поваги, натомість збуджувала іронічне ставлення до них, їхніх прагнень, цілей, мрій.

Чи ж варто говорити, що запропонований постановником підхід ускладнив акторську мотивацію, в цілому акторську працю? Очевидно, що для Л. Гаккебуш нинішній персонаж не мав нічого спільного з попереднім, передусім,

з точки зору підготовчої роботи. Запровадження постановником нових методик, потягло за собою зміну мотивації поведінки героїні. Для Л. Курбаса було неважливо, хто або що штовхає персонаж на злочин, мала сенси лише причетність до головного конфлікту. Він наполягав: «Леді Макбет — це фігура потрібна для того, щоби штовхати Макбета, вона — один бік його душі. Це фігура не головна» [10].

Отже, у виставі реалізувалися конфлікти різної змістовної ваги, різної ідейної «вартості», що спонукувало виконавців до напруженої інтелектуальної праці.

У виставі 1924 року героїня Л. Гаккебуш, похмура й жорстока, була більш вольовою та владолюбною, ніж її чоловік. Тому сцена сомнамбулізму, в якій глядач бачив зовсім іншу жінку, справляла особливо сильне враження: «Сцена нічних галюцинацій. Артистка з'являлась у ній вже смертельно хворою жінкою. Негарний одяг, в якому була вона протягом вистави (біла хустка на голові, підтримувана залізним обручем, темна одежина на довгій білій, у складку сорочці), нарешті скинуто. Гаккебуш виходила на сцену в білій сорочці, з розпущеним довгим волоссям, протягнена вперед рука тримала світильник. Важко хвора леді Макбет присіла на край лави, ухопилась за серце, але налякана якимсь новим видом, піднялась, заточилась, упала, тремтливо-застережливо підняла вгору руку — не бийте, змилюйтесь!» [11, с. 194]. На відміну від раціональної, локально-суворої манери попередніх сцен із характерною для них загострено-експресивною пластикою, тут актриса демонструвала філігранну техніку психологічно точного відтворення найтонших порухів душі та свідомості героїні. Роль леді Макбет розглядалася як полістилістична, — можливо тому, в сцені галюцинацій вона «здобувала право на трагедію».

Роль леді Макбет стає етапною у житті Л. Гаккебуш. Л. Курбас, який допомагав актрисі розкрити найкращі якості творчого «я», спрямовував її на пошуки обґрунтованої методики роботи над роллю. Випадковості, безсистемності, коли вона керувалася виключно власною інтуїцією, була протиставлена необхідність свідомих цілеспрямованих інтелектуальних та емоційних зусиль. Точна фіксація руху, інтонації досягалася великою напруженою роботою. Протягом усього творчого життя вона не терпіла на сцені безладдя, невиправданих рішень, приблизних форм, вимагала від себе і від інших чіткості, логічності сценічної поведінки.

Створюючи театр нового типу, Л. Курбас виховував актора-майстра, який апелює не лише до почуттів, а й до свідомості глядача. Такий актор насамперед шукає засоби, аби виявити мотиви вчинків героя, що вимагає граничної чіткості, логічності сценічної поведінки, її фіксованості. Саме фіксація засвідчує високу мистецьку цінність кожного сценічного прояву (руху, жесту, пози, інтонації), вона є тим чинником, який визначив нові грані акторської техніки. Л. Курбас вважав, що саме на цих засадах сформується новий тип актора.

Л. Гаккебуш добре розуміла велику вагу його ідей і сумлінно розвивала в собі здатність до точної фіксації сценічного образу, що не лишилося не поміченим дослідниками творчості актриси: «Сучасний актор — насамперед майстер, що дбайливо і старанно обробляє ролю; сказати, що актор “зробив” свою ролю,— значить визначити його серйозну театральну культуру... Таким культурним, цілком сучасним майстром, актором-техніком є й Л. Гаккебуш. При гарних сценічних даних, школою доведених до значної досконалості, вона вміє подати образ у формах чітких і виразних, що завжди доходять до глядача. Про Гаккебуш можна сказати, що вона “ліпить” постаті своїх персонажів, робить це вона з повною ясністю, — в її роботі зовсім виразно виступає те, що зветься рисунком ролі,— чіткість і точність прийому, що цілком підлягає такому ж чіткому, виразному задуму» [12, с. 65]. Досвід роботи над «Макбетом» відіграв визначальну роль у її творчому становленні.

Л. Гаккебуш була актрисою саме Театру Леся Курбаса. Вони зустрілися у період найбільш активних спроб режисера реормувати національну сценічну культуру як певний соціальний інститут і водночас реформувати його «технологічно», озброївши засобами, прийомами творення образних фактур, який цей театр ще не знав. Його діяльність мала системний характер і була винятковою за масштабами, докорінно змінювала саму природу національного театру. Синтез творчої екзальтації та інтелектуальної напруги, яким характеризуалося життя Мистецького Об'єднання «Березіль», що в ньому постав «Макбет» 1924 року, абсолютно відповідав мистецьким амбіціям Л. Гаккебуш. Це було її мистецтво, її програма, її шлях. Тут реально втілювалася мрія про працю-навчання, лабораторію-храм. У середині 1920-х, актриса із завзяттям бере участь у створенні першого українського театального музею, керує осередком, що експериментував у сфері сценічної мови, відвідує засідання режисерської лабораторії МОБу, ставить вистави у сільських осередках цього

мистецького об'єднання, розпочинає перекладацьку і педагогічну діяльність.

Одночасно Л. Гаккебуш грає у виставах Л. Курбаса та його учнів-режисерів: В. Василька, Б. Тягна, Г. Ігнатовича. Такої інтенсивної творчої напруги вона більше ніколи не зазнає, хоча попереду буде ще чимало цікавої роботи. Але вже без Л. Курбаса. Слідом за чоловіком, В. Васильком, вона їде до Одеси, потім — до Харкова, Донецька, по війні повертається до Києва, але на сцену уже не виходить, хоча їй нема тоді ще й 60-ти.

Контраст бурхливих перших літ творчої роботи із напівзабуттям останнього періоду складає справді трагічну картину біографії Л. Гаккебуш. Проте такий фінал не видається випадковим, непередбачено фатальним. Вимушений розрив із Л. Курбасом позбавив її можливості реалізувати свій таланти у відповідному творчому масштабі. Талановиті, високопрофесійні режисери, з якими вона працювала пізніше: В. Василько, В. Вільнер, Б. Норд, О. Лазуренко, не розгортали перед нею таких безмежних мистецьких горизонтів, які відкривав їй геніальний Л. Курбас.

Кращі її роботи кінця 1920-х–1930-х: третій варіант леді Макбет, Васса Железнова — не знаходили відповідної підтримки у інших виконавцях. Поглиблювався розрив між її можливостями й творчими пріоритетами та «суспільним запитом», руйнуючи творчу долю актриси. Аристократизм духу, витончений смак, здатність поринати у психологічні глибини людської особистості, інтелектуалізм у засобах осягання і відтворення життя, виняткова стильова чутливість, віртуозна формальна майстерність — весь цей рідкісний за характером і змістом арсенал був практично зайвим у панівному репертуарі, який на дев'яносто відсотків складався із агіток, що ними рясніли афіші переважної більшості театрів. Леся Українка, Т. Шевченко, Ж.-Б. Мольєр, Г. Ібсен, Г. Гауптман, О. Уайльд, Е. Сінклер, Е. Толлер лишилися авторами початку її кар'єри. А жінки із творів І. Микитенка чи О. Корнійчука не були її справжніми героїнями.

Лише зрідка, коли персонажі належали до категорії «бувших», «ідейно ворожих» осіб чи «декласованих елементів», Л. Гаккебуш мала до чого докласти свій винятковий таланти. Так з'явилися на кону її Сонька з «Аристократів» М. Погодіна, Седі з одноім'яної п'єси С. Моема, Ярославна з «Яблуневого полуноччя» І. Дніпровського. Її трагедійний дар згасав, непотрібний тодішньому театру. Епітети: перша українська інтелектуальна актриса, перша українська

трагедійна актриса нового часу, виразник принципів березільської акторської школи — якими сучасники визначали творчість Л. Гаккебуш, надто довго нічого не важили у панівному типі театру, що остаточно і директивно утвердився з середини 1930-х. А сама Л. Гаккебуш ще за життя стає ніби знаком, легендою фактично «нездійсненого» театру.

Так склалося, що Л. Гаккебуш була зіркою Театру, від якого ще за її життя суспільство відмовилося, відкинувши рідкісний дар самої актриси. Можливість здійснення такого Театру, про який ми й досі мріємо, на який сподіваємося, сяйнула на мистецькому небосхилі вітчизняної культури надяскравою зіркою режисера Л. Курбаса, спалахнула коротким і вражаючим сйвом таланту актриси Любові Гаккебуш, залишивши по собі спогад і надію.

1. *Нагай С.* Лесь Курбас // Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва, 1915 — 1991. — Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1992. — Т. 2. — С.87–91.

2. *Винниченко В.* Щоденник / Редакція, вступ. ст. і прим. Г. Костюка. — Едмонтон; Нью-Йорк, 1980. — Т. 1: (1911–1920).

3. Цит. за текстом передачі Українського радіо від 17.10.1968 р., присвяченої творчості Л. Гаккебуш. — Архів автора.

4. *Веселовська Г.* Граємо Винниченка // Український театр. — 2007. — № 2. — С. 2–6.

5. *Манджос Б.* «Ткачі» // Театр. — 1919. — № 9. — С. 4–6.

6. *Бажан М.* У світлі Курбаса // Бажан М. Твори: В 4 т. / Упоряд. Н. Бажан-Лауер. — К., 1985. — Т. 3: Спогади. — С. 271–336.

7. 3 листа М. Бажана до В. Гаккебуша від 17.10.1968 р. — Копія зберігається в архіві автора.

8. Лист В. Василька до Н. Єрмакової від 9 грудня 1969 р. — Архів автора.

9. *Василько В.* Народний артист УРСР О. С. Курбас // Лесь Курбас. Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 5–37.

10. *Лесь Курбас.* Лекції з «Практики сцени» [Машинопис]. — Архів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Ф. 42., од. зб. 20.

11. *Кузякіна Н.* Леді Макбет та інші // Вітчизна. — 1969. — № 3. — С. 190–198.

12. *Івеш.* Любов Гаккебуш // УЖ. — 1929. — № 3. — С. 64–65.

Анотація. Стаття присвячена діяльності видатної української актриси Любові Михайлівни Гаккебуш (1888–1947). Одна з кращих представниць березільської акторської школи, вона була першою виконавицею ролей шекспірівського репертуару на вітчизняній сцені. У статті окреслені найпринциповіші особливості її мистецтва.

Ключові слова: Л. Гаккебуш, В. Винниченко, Л. Курбас, Леді Макбет, інтелектуальне мистецтво.

Аннотация. Статья посвящена деятельности выдающейся украинской актрисы Любови Михайловны Гаккебуш (1888–1947). Одна из лучших представительниц березильской актерской школы, она была первой исполнительницей ролей шекспировского репертуара на отечественной сцене. В статье очерчены наиболее принципиальные особенности ее искусства.

Ключевые слова: В. Винниченко, Л. Курбас. Леди Макбет, интеллектуальное искусство.

Summary. The article is devoted to the activities of the outstanding Ukrainian actress Lyubov Gakkebush (1888-1947). One of the best representatives berezils koy acting school, she was the first performer of the role of Shakespeare's repertoire on the national stage. The article outlines the most basic features of its art.

Keywords: Vynnychenko, L. Kurbas. Lady Macbeth, intellectual art.