

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ЖУРНАЛ
ТРАВЕНЬ, 2003

№ 1



Вікторія СЕЛІВАНОВА

СЕМІОТИКА ТЕАТРАЛЬНОСТІ У ТЕОРЕТИЧНИХ РОБОТАХ
ЛЕСЯ КУРБАСА (СПРОБА ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ)

41

Богдан СТРУТИНСЬКИЙ

АКТОРСЬКА ШКОЛА КУРБАСА. ТЕХНОЛОГІЯ, ТРЕНІНГ

44

Наталія ШЕВЧЕНКО

«РОЗУМНИЙ АРЛЕКІН» — МІЖ ХРАМОМ І ПЛОЩЕЮ
(ДО НАУКИ АКТОРСЬКОГО ПЕРЕТВОРЕННЯ)

49

Ольга ШЛЕМКО

РЕКОНСТРУКЦІЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА
(1911-1912 рр.)

53

Тетяна ЗІНОВ'ЄВА

УКРАЇНСЬКИЙ ВЕРТЕП У ТВОРЧОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА

56

Лідія КРУПЕНІНА

ОСОБИ РЕЖИСЕРА ТА ХУДОЖНИКА У КОНТЕКСТІ ЖИТТЯ ТЕАТРУ:
ЛЕСЬ КУРБАС І АНАТОЛІЙ ПЕТРИЦЬКИЙ

60

Тетяна ЛЕВЧЕНКО

ОДЕСА – ALMA MATER ВИДАТНИХ ПОЧИНАНЬ.
ТВОРЧИСТЬ ЙОСИПА ГІРНЯКА У ВИСТАВАХ «ПОШИЛИСЬ У ДУРНІ»
ТА «ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ»

63

Надія МІРОШНИЧЕНКО

ЛЕСЬ КУРБАС І МИКОЛА КУЛІШ. ДІАЛОГІЧНА МОДЕЛЬ ТВОРЧОСТІ

66

Редколегія журналу «Аркадія»

Баканурский А.Г., гл. редактор,
доктор искусствоведения, профессор
Зборовец И.В., доктор искусствоведения, профессор
Краснокутский Г.Е., кандидат исторических наук,
доцент
Лашенко А.П., доктор искусствоведения, профессор
Маркова Е.Н., доктор искусствоведения, профессор
Овчинникова А.П., доктор искусствоведения, доцент
Корниенко Н.Н., доктор искусствоведения
Ровенко А.И., доктор искусствоведения, профессор
Шило А.В., доктор искусствоведения, профессор
Мисюн А.В., кандидат искусствоведения, доцент

ISBN 966-691-073-X

Издательский центр «Студия «Негоциант»
г. Одесса, ул. Канатная, 16, а/я 90
Тел.: (0482) 210-677, 210-422

Тираж 300 экз.

Тетяна ЗІНОВ'ЄВА,
аспірантка

УКРАЇНСЬКИЙ ВЕРТЕП У ТВОРЧОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА

Життя та творчість Леся Курбаса (1887-1937) припадають на рубіж XIX-XX століть, що характеризується бурхливими соціально-культурними змінами й актуалізацією національних проблем. Це переломний період для культурної парадигми, час, коли складається нова система уявлень про світ, коли мистецтво, у тому числі й театр, шукає нові засоби художнього вираження. Ці пошуки нових стилів, напрямків та систем, що переосмислювали б звичні уявлення про реальність, зайняли чільне місце у творчості Курбаса — одного з найвидатніших реформаторів українського театру — й мали наслідком нові концепції сценічного мистецтва, які в контексті модерністської боротьби з традиціоналізмом протистояли старому театру, що тяжів до життєподібних, життєвідтворювальних форм.

Курбас «кардинально змінив вигляд української сцени, наповнив її розмаїттям ідей і форм, підніс на якісно новий рівень» [1, с.5]. Тож навіть звичний, традиційний репертуар у Курбаса переосмислювався, набував нового сенсу та світовідчуття. Через таке оновлення під рукою Курбаса пройшов і різдвяний вертеп — традиційний ляльковий театр, поставлений у Молодому театрі у грудні 1918 року — як зазначає М. Карасінська, практично на початку інсценізаційної кар'єри митця.

Згадаймо, що це творче об'єднання зазнало впливу модернізму, яке поновлює інтерес до світу першоджерел, примітивного мистецтва. До того ж цей інтерес в Україні синтезується з народним піднесенням, зокрема доби Гетьманату (1918 р.) та Анархії (1919 р.). Тож звернення таких митців модерну, як Лесь Курбас та Іван Франко, до українського вертепу можна вважати цілком органічним і актуальним. У своїй промові перед початком репетиції «Різдвяного вертепу» Курбас зауважує, що «Український вертеп є надзвичайно цікава сторінка з історії нашої драми і театру. Його створив сам народ за відомим біблейським сюжетом... Ми маємо добре розглянути все, що ховає в собі цей твір, який вийшов із самих народних мас і є виявленням його душі...» [7, с.47].

Постановка «Вертепу» була здійснена Курбасом за класичним текстом, виданим О. Киселем.

Курбас зберіг традиційний поділ вертепу на два поверхи та головний склад героїв. Однак постановка вертепної драми була вирішена у своєрідній формі. Сцена, яку оформив А. Петрицький (котрий, до речі, працює у пластиці народного примітиву) у Курбаса, як і у польського режисера Леона Шіллера, відтворює збільшену до пропорцій живих виконавців хоромину лялькового двохповерхового вертепу.

На відміну від Леона Шіллера, який обмежив дію акторів живим планом, Лесь Курбас поєднав живого актора з маскою й театральною лялькою. Так було підкреслено основний підхід до реалізації ідеї лялькового театру у формі «живого вертепу». Актори, за Курбасом, повинні були перевітлитись у ляльку: «Актори мають заграти ляльок. Діяти, вірніше, рухатись, як ляльки». Курбас радить акторам максимально одійти від самих себе, перестати бути, жити, діяти як людина й рухатися за законами ляльки. Він підкреслює, що «треба знати основи руху ляльки, механіку, а не логіку поведінки персонажу. Почуття виявляти лобово, максимально, примітивно, лаконічно, без напівтонів і переходів. Усі почуття первісні, ясні, прості, чіткі» [7, с.47]. Така стилізація під ляльку чи «ляльковість» гри акторів, на думку Курбаса, висуває на перший план не психологію, а рефлексологію, механіку руху.

Цікава диференціація мовних характеристик героїв: міфічні персонажі, які діятимуть на горішній площадці, повинні розмовляти як ляльки, тобто механічно; а ті, що гратимуть реальних персонажів на нижній площадці, розмовлятимуть як звичайні люди. Таким чином, ляльковість «горішніх» персонажів, їх механічність, безжиттєвість, за задумом Курбаса, мала бути ознакою сакральності, інакшості. Мова містерії — це «особлива, сакральна мова», котра характеризується певними стильовими особливостями: сакральною відторгненістю, відсутністю автора, безособовим засобом вираження і т. ін. У вертепі Курбаса механічність рухів перетворювалася на характеристику

сутності персонажів сакрального поверху мовою пластики. Це може бути алюзією на середньовічну християнську традицію з її відмовою від тілесності практикою нереалістичної, навіть схематичної передачі образів святих.

«Найбільший інтерес викликали життєві, побутові персонажі» [7, с.224]. Але й побутовій частині була притаманна певна алегоричність, хоча скоріше в бароковому, а не середньовічному дусі. Перед виконавцями було поставлено завдання домогтися «графічної виразності якоїсь однієї риси персонажу, кожний з них був алегорією — скнарості, хоробрості, добра, патріотизму, хитрощів, віри, підступності тощо» [5, с.96].

У вертепній драмі Курбаса діяли традиційні герої: Цар Ірод (І. Юхименко), Чорт (М. Терещенко), Смерть (В. Василько), Пастух, Шинкарка (О. Городинська), підступний і балакучо-обіцяльний Москаль (П. Доліна), жорстокий і гонористий Лях (Й. Шевченко), Піп, Антон із козою та народний захисник Запорожець (В. Василько), він же співак і музика, що виконував на бандурі героїчні думи й розповідав про славу України; слід зазначити, що героїчне амплау Запорожця набуває особливої актуальності за часів Гетьманату (1918 р.) та Анархії (1919 р.), коли серед селян з'явилися сотні отаманів і партизанських банд, перейнятих духом анархічного козацького романтизму.

Були у вертепі Курбаса й нові персонажі. За свідченням В. Василько, «під час роботи над виставою Курбасові прийшла думка створити сучасний вертеп-памфлет. Героями цього памфлету мали стати «ясновельможний гетьман всієї України генерал Скоропадський» та його оточення, зокрема, німецька адміністрація» [7, с.224]. Текст російською мовою памфлету написав одеський фейлетоніст Яков Ядов, у подальшому перекладі тексту українською мовою прізвище автора було перероблено на Якова Отруту.

П'єса починалась появою німецького офіцера, який співав на мотив популярної тоді пісеньки:

Мене Центральна рада
У Київ привела,
Щоб все привів до ладу,
І цукру в борг дала!

Приспів був такий: «Пупсик, майн лібер пупсик!» [7, с.225]

Як зазначає В. Василько, цей сучасний вертеп-памфлет мав бути протестом проти окупації України.

Зауважимо також, що розташування героїв на сценічних площадках вертепу Курбаса розбігалось з класичним взірцем. Так, Ірод діяв на верхньому поверсі, у той час як за традицією мав бути на нижньому. Таке

порушення традиційної мізансцени, що відбивала свою первинну семантику, можна, на нашу думку, пояснити зміною підходу до міфу, ставленням до нього не як до живої традиції, а як до матеріалу, що спричинює деактуалізацію первісної дихотомії сакрального й профанного, перенесення високого міфу в горизонтальну площину, зниження його до рівня легенди, в контексті якої усі персонажі можуть гіпотетично розглядатись як (псевдо)історичні й до певної міри знівелювані (що підкреслено вже зазначеною вище механістичною пластикою «мешканців» другого поверху). Утім, зважуючи на тезу щодо «сакральності» театру Курбаса, можна поглянути на це й під іншим кутом зору: всі учасники вертепного дійства зрівнюються за своїм статусом у просторі нової театральної містерії, а традиційний розподіл на поверхи здійснюється з огляду не на опозицію сакрального й профанного, а на паралель минувшини й сучасності.

Таким чином, через модернізацію й новаторський експеримент, Курбас спромігся підняти стародавню різдвяну вертепну драму на новий щабель еволюції. Зберігши основні елементи вертепу — розподілену на поверхи сцену-скриню та лялькових персонажів, — режисер перетворив народний у своїх витоках театр на «експериментальну стилізовану виставу», експеримент акторської майстерності та нового принципу режисури по створенню «нового методу відтворення життя» [7, с.224], сміливо перебудувавши мізансцену й увівши в неї нових героїв, через яких налагодив двосторонній асоціативний канал обміну між актуальним дискурсом своєї доби й фундаментальними архетипами вселюдської свідомості.

Багато з цих «експериментів» було перенесено на подальшу театральну творчість Курбаса й знайшло своє продовження в сучасному театрі. Так, наприклад, бінарна стереоскопічність організації сценічного простору була застосована в пізнішій (1923 р.) постановці Курбасом п'єси «Джаммі Гігінс» у сцені «Муки Джаммі», де дія відбувалася також на двох майданчиках: угорі діяв реальний Джаммі, а внизу матеріалізувалися його думки. Такий прийом розділу сцени на два простори часто застосовується й у сучасному театральному мистецтві, зокрема в мюзиклах.

Високе ставлення Курбаса до культури жесту як свідомої об'єктивації малюнка ролі втілювалась у особливостях лялькового вирішення акторської гри. В. Василько зауважував: «Техніка, методика лялькового театру давалася нам нелегко. Це був важкий іспит на володіння своїм тілом, на пластичний малюнок ролі, на звільнення від самого себе...» [7, с.224]. Це «звільнен-

ня від самого себе» чи принцип відчуження, відсторонення знайшов відгук у постановці «Макбета» (1924 р.), коли актор діяв на сцені і як персонаж, і від власного імені актора: зігравши сцену, актор на очах у публіки виходив з свого образу.

Вертепна містеріальність та принцип ляльковості в грі акторів простежується й у подальших постановках Курбаса. Так, за думкою М. Карасінської, до особливо важливих складових поетики монументального театру Леся Курбаса входить характерна для багатьох спектаклів ритмічна організація гри акторів, котрі рухаються в рамках сценічної коробки, компонування груп персонажів у вигляді оживлених, динамічних тіл, що підкоряються ритмові. У своїх постановках Курбас часто сягає до конструктивістської сценографії й застосовує експресивний зритмізований рух людської маси [3, с.11]. Наприклад, у постановці «Газу» Джорджа Кайзера людина й машина об'єднуються в одне ціле: спектакль починається й закінчується картиною «індустріальної» конструкції з людських тіл.

Ознака містеріальності проходить через усю творчість Л. Курбаса, тож зовсім не випадково його театр називають сакральним. «Курбас домагався в Молодому театрі й згодом літургійності сценічної дії, мало не сакрального екстазу в трагедії й абсолютної карнавальної свободи в комедії (що, по суті, було зворотним боком все тієї ж містеріальної сакральності акторської гри, — за Курбасом)» [5, с.218]. Крім «Різдвяного вертепу» (здаємо, що корені вертепної драми — у католицьких містеріях), до вистав, вирішених у близьких до містерії жанрах, належать такі, як «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Великий льох», «Йоля», «Цар Едіп», «Гайдамаки», «Свобода», «Жовтень», «Новий Месія», «Джиммі Гігінс», «Жакерія», «Напередодні», «Народний Малахій», «Диктатура», «Машиноборці», «Маклена Граса».

Проте якщо в постановці вертепу в Молодому театрі, що зазнав впливу символізму, зберігається містеріальність, фундаментальною ознакою жанру якої, як зазначив О. Клековкін, є наявність сакрального міфу, то вже в 1923 році ставлення Курбаса до вертепу змінюється й сакральний міф у біблійному розумінні з нього зовсім вилучається. У лютому 1923 року Курбас пише: «Вертеп на агітаційній службі», де він схвалює спробу студентів межигірського Художньо-керамічного технікуму відродити вертеп, пристосувавши його для пропаганди та агітації на селі. В цьому одноповерховому вертепі виставлялися п'єси гостро-сатиричного характеру, де проходила, як це не парадоксально на перший погляд, і антирелігійна агітація. Так,

Курбас зазначає, що «антирелігійна пропаганда, боротьба з забобонами, злободенна революційна сатира» є «першими завданнями» вертепу [6, с.571]. Однак, як нам здається, навіть у такому вертепі залишилися основні елементи містеріального механізму, насамперед ритм, реалізований через чергування соло та хору й рефрен зі словами «Господи помилуй»:

«Ой же там на горі там святі собори, (Соло)
Там святі збирались та празникували.
Со духами невидими, со святими серафими (Хор)
Господи помилуй!
Наш батько в дорозі, в драбинчастім возі (Соло)
Везе нам горілки чотири барилаки.
Пийте, хлопці, ви горілку,
Ти, Гаврилку, грай в сопілку, (Хор)
Господи помилуй!
Ой ти, старий батьку, сідай для порядку, (Соло)
Сади апостоли та всі по-за столи.
По один бік священники, по другий бік мученики,
По один бік удовиці, по другий бік молодиці, (Хор)
Господи помилуй!» [с.570]

Отже, функціонування межигірського вертепу, навіть у формі антирелігійної агітки, оскільки він відповідав переломному характеру епохи. До того ж, на наш погляд, межигірський вертеп можна розцінити як один з елементів великої (бюджетної) містерії, особливість якої пов'язана з суперечністю між її метою та засобами. Як зауважує О. Клековкін, мета містерії — сакральна, у той час як засоби, на які вона спирається, — банальні. Однак на це можна поглянути й з іншого боку: спрямованість містерії в радянські часи коригується новими цінностями, сам же механізм залишається незмінним. Уся культура тоталітарного Радянського Союзу, за словами Л.А. Сауленко, використовує середньовічні культурні міфи та моделі, тож немає нічого дивного у факті відновлення традиції середньовічного вертепу з його містеріальним суттєвим механізмом заради агітаційної пропаганди. Значення механізму містеріальності в театрі, зокрема в аспекті сугестивного впливу, Курбас усвідомлював дуже добре; так, у своєму щоденнику 1920 року він пише: «Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи — релігійного акту. Воно все-таки по суті — акт релігійний... Воно — могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття в вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр — храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усіякі будуть молитви в ньому» [с.51]. Модерністсько-символістсь-

ка парадигматика естетичного переосмислення глибинних архетипів і декларативна демократичність нової епохи детермінувала звернення митців того часу (не лише Курбаса, а й ряду польських режисерів — Л. Шіллера, С. Виспянського та О. Зельверович) не так до теми, як до механізмів вертепу. Феномен вертепу з його містеріальним характером і дуальністю сакрального та побутового узгоджується з символістичними уявленнями (пов'язаними з психоаналітичним вченням З. Фрейда) про два світи: трансцендентний та повсякденної реальності. Вплив символізму позначився на творчості Курбаса періоду 1917-1919 років (Молодий театр), коли проявляється зацікавлення модерністським національним репертуаром, на близький зв'язок якого з вертепом вказує Шіллер. А в 1917 році ставиться лірика символіста Олександра Олеся — «Етюди», де Курбас, як зауважує Н. Корнієнко, «працював одразу ніби на двох поверхах — на сюжетному, дійшовому, очевидному, і на іншому, де дія була прихована, де панував настрій, де слова як такого не потребували. Втім, так взагалі тече життя, на двох поверхах, вулицях, полюсах...» [6, с.58]. Одним із цих полюсів, своєрідним «дзеркалом новонародженого світу» і став «Різвяний вертеп» в інтерпретації Леся Курбаса. Більше того, можна вважати, що ця постановка була ще

й важелем, за допомогою якого Курбас перевернув світ театру, і не лише українського.

Література

- 1) Волицька І.В. Театральна юність Леся Курбаса: (проблема формування творчої особистості). — Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1995. — 152 с.
- 2) Губаренко І. Дискурс Леся Курбаса на межі тисячоліть. //Кіно — театр. — с.34-35.
- 3) Карасінська М. Естетика? Теорія? Політика? Спільні місця. Про театральну творчість Леона Шіллера та Леся Курбаса. //Кіно — театр. — с.9-12.
- 4) Клековкін О. Десять тез про сакральний театр Леся Курбаса. //Кіно — театр. — с.36-38.
- 5) Корнієнко Н.М. Леся Курбас: репетиція майбутнього. — К.: Факт, 1998. — 469 с.
- 6) Курбас Леся. Філософія театру. /Упоряд. М. Лабінський. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. — 917 с.
- 7) «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М.Г. Лабінський. — К.: Мистецтво, 1991. — 320 с.
- 8) Сауленко А.А. Мы наш, мы новый миф построим...: Мифологема тоталитарного искусства. — Одесса, Астропринт, 2001. — 184 с. 