

Леон Шіллер, мабуть, ніколи не зустрічався з Лесем Курбасом. Обоє митців єднає надзвичайно багато. Обидва народилися у 1887 році. Обидва з ранньої молодості захоплені театром, починають навчання за кордоном — один в 1907 році у Парижі, другий 1908 у Відні. Обидва під час перебування за кордоном знайомляться з теоретичними думками і спектаклями творців Великої реформи, з-поміж яких найбільш суттєвим треба визнати вплив Гордона Креґа і Макса Рейнгардта. Дебют Курбаса-режисера припадає на 1916 рік, Шіллера — на 1917.

Марта Карасінська

Естетика? Теорія? Політика?

Спільні
місця

Про театральну творчість Леона Шіллера та Леся Курбаса*

■ Леон Шіллер.

■ Лесь Курбас.

■ Сцена з вистави «Газ» за Георгом Кайзером. Режисер Лесь Курбас. «Березіль», 1922.

■ Сцена з вистави «Князь Потьомкін». Режисер Леон Шіллер. Театр ім. Богуславського у Варшаві. 1925.



* Доповідь виголошена на міжнародній науковій конференції «Польсько-українські стосунки в історії, літературі, культурі. 1890-1990рр.» В Інституті польської філології. Познань, 5-8 грудня 1999.

У творчості обох артистів, розгорнутій між багатьма театральними естетиками, можна знайти спектаклі, які є виразом однакових мистецьких пошуків і подібних натхнень. Багатство сценічної мови, різні види використовуваних засобів, діапазон зацікавлення репертуаром ставлять їх в одному ряді з такими творцями, як Макс Рейнгардт і Всеволод Мейерхольд. Вони заглиблені як в театральній європейській сучасності, так і в своєму власному, специфічно національному, що відрізняє їхні досягнення від досягнень інших визначних режисерів того періоду, досягнень, спільних для обох етапів творчого шляху, які не повторив жоден інший видатний європейський інсценізатор.

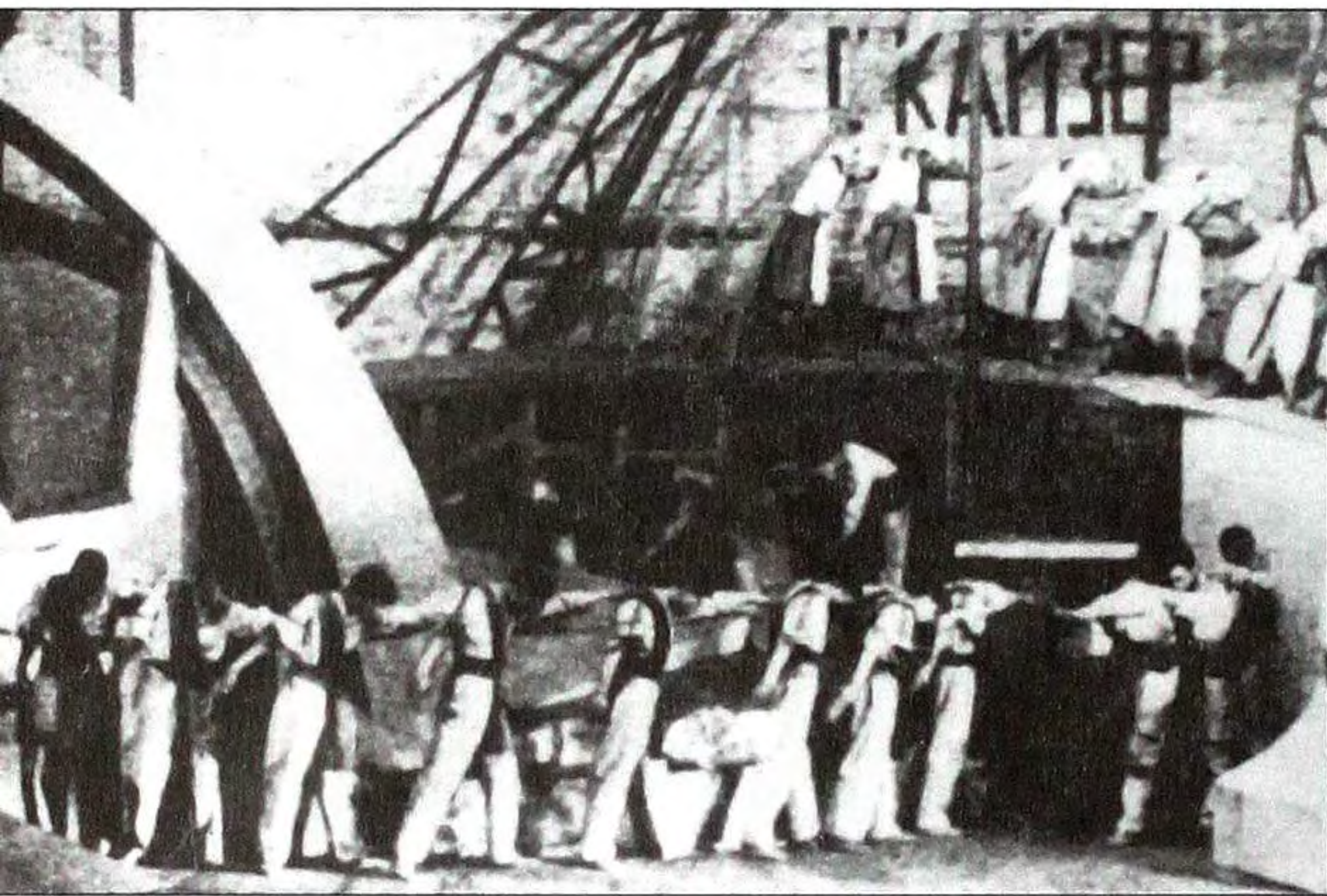
Початком інсценізаційної кар'єри обох митців є вертепні драми, в яких вони посилаються на традицію українського вертепу і польської «шопки» — двох народних форм лялькових вистав. У грудні 1918 року Курбас реалізує в Молодому театрі «Вертеп». У 1919 році Шіллер готує сценарій «Старопольського вертепу (шопки)», який режисерував у варшавському Польському театрі Олександр Зельверович. Три роки пізніше — 23 грудня 1922 р. в Редуті відбувається прем'єра однієї з найславетніших вистав міжвоєнного двадцятиліття - «Пасторалки» за сценарієм та постановкою Леона Шіллера. Як Курбас, так і Шіллер використали у своїх спектаклях конвенцію «театру в театрі»: «Сільська громада спішить на виставу. Крізь публіку, з вертепом і зіркою, співаючи, вхо-

дять на сцену. Сцена нижча і ледь піднесена сцена вища побудовані у формі бідного вертепу. Трьохдільна завіса відкриває середню частину й починається оця перша сцена містерії — «Падіння перших Батьків»¹. Сцена у виставі Курбаса також була двоповерхова — на верхньому поверсі представляли містерію народження Ісуса Христа, внизу — інтермедії. В обох виставах сценічну дію супроводжували хори.

Основна різниця концепції постановки полягала в тому, що Шіллер обмежив дію акторів до живого плану, тоді коли Курбас поєднав живого актора з маскою і театальною лялькою. Леон Шіллер 1919 року в есе «Новий театр у Польщі» на шпальтах Креговського журналу «Маска» (The Mask) вказує на народні джерела монументального національного театру Станіслава Виспянського: «Текст вертепу, співаний та мовлений, який виник із скорочених містерій, складається з улюблених колядок, щедрівок, прислів'їв та патріотичних віршів. На маленькій сцені показуються парами найпопулярніші народні типи поряд з героями легенд та історії, духів світла й темноти, які прибувають у Вифлеєм, щоб поклонитися новонародженому Дитятку декламацією, співами й танцями. І так Виспянський знов зустрічається з театром, який показує «світові й духові часу їх зображення й красу», з театром, який нерозривною ниткою поєднує земну сцену з духовим світом, легенду з історією, і, може, несвідомо прямо торкає національні проблеми, а свої драми закін-

чує великим месіанським пророкуванням»². Вертеп — як і польська «шопка» — це картина національної історії, патріотичної думки, звичаю. В поетику обох театральних форм вписана традиція введення в похід тих, що поклоняються Дитятку, постійних персонажів або героїв з минулого (Ляха, Москаля, Козака-Запорозжця, чи Костюшка й Улана), а також збагачення актуальними політичними подіями показаної на сцені євангельської історії.

У ранньому періоді творчості Курбаса проявляється зацікавлення великим модерністичним національним репертуаром (на близький зв'язок якого з народним вертепом вказує Шіллер). У 1917 році в Молодому театрі митець готує «Етюди» — постановку лірики символіста Олександра



Олеся. Говорячи про Олеся, Курбас називає його «храмом людської душі». Про театр Виспянського, творчість якого припадає на цей же період, що й Олеся, Шіллер пише: «Найбільш відповідний храм для сьогоднішньої Душі — це театр. (...) Таким храмом Душі є й театр Виспянського»³.

Ідею величезного «театру-храму», сформульовану молодопольками, Шіллер використав безпосередньо в своїй концепції монументального театру. Деякі його режисерські роботи стали мистецькою маніфестацією нового театру.

Обидва режисери цікавилися натуралістичною літературою. Особливо яскравим прикладом реалізації такого репертуару (в експресіоністичній поетиці) у творчості Шіллера є, сприйнята як моральний скандал, постановка «Історії гріха» Стефана Жеромського (1926). Тему грішного, недозволеного кохання, хоча в менш жорсткій формі, розгортає також Курбас, здійснюючи у 1917 році постановку натуралістичної п'єси Макса Гальбе «Молодість».

1920 року Курбас випускає «Гайдамаків» Шевченка, одну з найвизначніших подій в історії українського театру. Поетика спектаклю дозволяє вписати його в конвенцію монументального театру, в розумінні Леона Шіллера. Отже в творчості Кур-

баса «Гайдамаки» були тим, чим «Дзяди» в мистецькій біографії Шіллера. Український артист дозрів до великої національної вистави набагато швидше, до цього спричинилися актуальні політичні події. Прометейський тон як «Гайдамаків», так і підготовлених Курбасом у 1919 році вистав на інші тексти Шевченка, їх натхнення, підкріплена національною ідеєю релігійність знову викликають в думках драму-шедевр Міцкевича. В «Гайдамаках», де експонується народний фольклор, так само й у «Дзядях», одним з основних прийомів мистецької експресії стала музика, дуже важлива в режисерській роботі обох митців. Обидві вистави стали демонстрацією тотального, величезного театру, який з розмахом використовує усякі засоби для постановки. В обох відповідно до романтичного духу підноситься великий національно-визвольний міф, але вистави були реалізовані в різних політичних обставинах: одна у країні під советською владою в час польсько-більшовицької війни, друга — у вільній Польщі. Шіллер підготував три постановки «Дзядів» (кожну в іншому місті). У 1924 році Курбас вдруге представляє «Гайдамаків» київській публіці в театрі «Березіль», яким керує щойно два роки. Цього разу спектакль повністю стає демонстрацією революційного театру з основною темою класової боротьби українського народу з польською шляхтою.

Засновуючи у Києві 1922 року театр «Березіль» в момент включення України до складу Радянського Союзу, Курбас віддає театр на службу політиці й політичній пропаганді. У публікованому в першому номері «Барикад театру» за 1923 рік мистецькому маніфесті Курбас прямо декларує вірність ідеології Жовтня. Виступаючи проти художнього академізму і чистої естетики, він вважає експресіонізм і конструктивізм напрямками, що найкраще служать закріпленню пролетарської ідеології. У статті 1928 року «Завтрашній театр» Шіллер, ставлячи постулат антиестетики, говорить про необхідність протиставлення «квієтизму буржуазного, ретортного, капличкового мистецтва» і діяльності театру для «перемоги робітничого класу»². У 1923 році Лесь Курбас ставить у «Березілі» «Газ» Джорджа Кайзера, що сценічно підтверджує теоретичні декларації. У 1925 Леон Шіллер режисерує у Варшавському театрі ім. Богуславського «Князя Потьомкіна» Тадеуша Міцінського. Текст Кайзера, в якому говориться про відносини на капіталістичному заводі, як і твір Міцінського, що звертається до відомого бунту матросів Чорноморського флоту, впроваджує на сцену масу не лише як носія суспільно-політичних ідей, а насамперед як елемент нової театральної естетики. Стилїстика обох спектаклів, яка виразно відкликається на експресіоністичну поетику, головною ідеєю постановки приймає сценографію, яка єднає в одне ціле людину і машину. Спектакль Курбаса починається й закінчується картиною «індустріальної» конст-

рукції з людських тіл. У спектаклі Шіллера актори вкомпоновуються у сталеву клітку палуби броненосця, яку трактують так, як формісти. В обох спектаклях міцним пластичним засобом є знак вогню, який палає в котельні корабля і супроводить вибух титульного газу. Сценічна присутність революційного натовпу провокує обох режисерів до застосування експресивного, зритмізованого руху людської маси, який нагадує тези мейєрхольдівської біомеханіки: «Гомін і шурхіт, які супроводять дію до кінця, зібрані в певну ритмічну послідовність. Окремі походи і групи інтегровані в рухах, ритмізовані голосом і рухом. Похід революційних матросів показаний піднесено й монументально»⁵. Курбас поза волею автора вводить монолітну пролетарську громаду, котра своїми ритмічними рухами виробничого процесу прекрасно, без слів заявляє: ось я, Нова Людина. Моє ім'я — трудовий колектив⁶.

Характер експресіоністично-конструктивістського експерименту видно також у підготовленій Шіллером інсценізації «Вежі Вавель» А.Слонімського (1927), де знову використано образ робітників, які працюють на тлі машин.

Революційні, політичні спектаклі Курбаса, реалізовані спочатку в 1922-26 роках в київському «Березолі», потім в роках 1926-1933 в «Березолі» у Харкові, певною мірою можуть бути відповідником прогресивних спектаклів Шіллера, підготовлених під гаслом так званого Zeittheater. Їх формули неможливо просто порівняти з огляду на різні політичні обставини в Україні та Польщі. Шіллер береться за великий, не лише польський, репертуар і підпорядковує його настирливій ідеологізації. Актуалізована «Небожественна комедія» Красінського (1926) вводить на сцену більшовиків, що марширують. Скандал викликає «Тригрошова опера» (1929), яка підтримує ідеали Жовтня. Шіллер виставляє в Театрі Нове Атенеум «Капітана з Кепеніг» Цукермейєра (1932) і «Кричи, Китаю» Сергія Третьякова (1933). Курбас, на відміну від Шіллера, режисерує (в основному у Харкові) передусім сучасний український репертуар, який схвалюється партійною владою (хоча трапляються також — як і в польського митця — «ідеологічні» інсценізації світового репертуару, хоча б «Макбет»). Прикладом цього може бути прем'єра «Маклени Граси» Миколи Куліша — п'єси, в якій розгортається польська тема, п'єси, яка, як пише Неллі Корнієнко, розкохала в собі Курбаса — її режисера. Прем'єра 24 березня 1933 року стала завершенням історії «Березоля». Корнієнко передає зміст драми, яку вона також оцінює дуже високо (в книжці виданій 1998 року у столиці вільної України, де трансформується економіка й політика — сіс!) такими словами: «Дія трагікомедії відбувається у Польщі, що задихається під диктатурою Пілсудського. Економічна криза, що охопила світ, руйнує ієрархічну драбину буржуазної Польщі»⁷. У виносці авторка визнає, правда, що сучасні польські історики інакше оці-

нюють цей період історії свого народу, в дальшій частині однаке, обговорюючи спектакль, підготовлений Курбасом в час посиленого сталінського терору, називає Польщу міжвоєнного періоду тоталітарною державою. Негативний герой спектаклю — це маклер біржі Зброжек. Між позитивними персонажами — жертвами польського капіталізму — знайдемо дочку робітника, яка померла з голоду, а також колишнього музиканта, тепер філософа-жебрака Ігнатія Падуру (прототипом якого був Ігнаци Падеревський), який на знак політичного протесту живе у собачій буді. Корнієнко називає «Маклену Грасу» — «Амаркордом» Курбаса.

Шіллер і Курбас (передусім «ранній») користуються подібною театральною мовою. До особли-



во важливих складових поетики їхнього монументального театру входить музика й характерна для багатьох спектаклів ритмічна організація акторів, що рухаються в рамках сценічної коробки. Курбас в «Едіпі-царі» (1918), Шіллер в «Ахіллесі» Виспянського (1925) komponують групи персонажів у вигляді оживлених, динамічних тіл, що підкоряються ритмові. У своїх постановках Курбас часто сягає до конструктивістичної сценографії; Шіллер не лише співпрацює з декораторами-формістами, а також прямо застосовує стилістику конструктивізму і надає їй — аналогічно до того, як це робив український режисер — ідеологічного значення. В поставленій Шіллером символічній «Зимовій розповіді» (1924) дія проходить на тлі червоних і чорних прямокутників, проекту Пронашка. Також у символічному «Шевченківському спектаклі» (1919) актори виступають в чорно-червоних костюмах. Обидва використовують кубістичні майданчики та елементи сучасної архітектури. Обидва переносять у свої театри експерименти закордонних колег — польський митець «кінофікує» «Історію гріха», вводить на сцену бокс і джаз, український — фрагменти фільму. Курбас в «Етюдах» Олеса (1917), Шіллер в «Троянді» Жеромського (1926) використовують техні-

ку театру тіні, який будується ірреальними силуетами персонажів. Обидва монтують у спектаклях етюди-пантоміми, обидва інкрустують постановки елементами цирку і циркової клоунади (Шіллер в «Як вам подобається», 1925), Курбас у постановці старої комедії Франца Грільпарцера «Горе брехунові» 1918 року). Курбаса і Шіллера поєднують не лише спільні естетичні прийоми. Не лише художня близькість репертуару. Не лише багатогранність поетики (романтизм, символізм, неореалізм, експресіонізм, конструктивізм, музичний та ляльковий театр, театр літургичний, обрядовий та народний). Обидва — великі інсценізатори, хоча деякі їхні ідеологічні нахили змушують до протиставлення. Обидва «роздерті» між палкою вірою і марксизмом, доказом чого є їхні постановки. Обидва проголошують особливе покликання артиста і місію театру, який повинен підкорятися домінуючим вартостям: Добру і Красі. Обидва — модерні режисери європейського класу. Обидва — відповідно до своїх програмних декларацій — хочуть також творити і творять як агітаційний, політичний театр, так і монументальний національний театр. Обидва — представники націй, для яких мистецтво традиційно пов'язане з патріотичною, визвольною та моральною місією. Для Курбаса, як і для польських неоромантиків та їхнього спадкоємця Шіллера, театр стає не лише костелом, у значенні приписаному йому Остервою, а передусім великим храмом національного духу. Обидва схилиють перед ним голову, але віддають свій театр також на утилітарну службу політиці.

І на кінець — поєднує їх театральне «сьогодні». Обидва — це люди з бронзи. Вони Велетні національних історій театру з усіма плюсами й пастками такого статусу.

Мій виступ є певною мірою результатом компаративної гри. Гри дуже цікавої та виховної. Тримавши в одній руці матеріали про театральний шлях Леона Шіллера, в другій — Леся Курбаса, я зіткнула разом не автентичні творчі біографії, а їхні інтерпретації, насичені індивідуальністю польських та українських дослідників. Читаючи їх, я вишукувала спільні місця. І дослівні, і визначені суб'єктивізмом оцінки біографів. Різні способи інтерпретації тих самих фактів, інша методологія виникають не лише з відмінності дослідницького темпераменту й уяви авторів, але продиктовані ширшою культурною традицією, історичними ускладненнями, а також їхнім актуальним сприйняттям і суспільними цілями. Безумовно, книжка Неллі Корнієнко, писана емоційно, місцями тенденційно, мусить викликати збенте-

ження (розгубленість) читача. Постає з неї особа видатного митця, заплутаного в драматичну історію, який вчинив трагічний вибір і сам став — як багато інших митців — жертвою цієї історії. Проблема такого вибору, коли на службу тоталітаризму стають з різних причин люди мистецтва, інтелектуали, іноді великого масштабу, це проблема вже давно засвоєна гуманітарними науками. Корнієнко, не добачаючи цієї традиції, незважаючи на очевидні факти, захищає Курбаса, пояснює його поведінку щодо дійсності всякими способами: як аргумент приводить італійський неореалізм у кіно, театральну творчість Аріані Мнушкіної, присвячену Великій Французькій Революції, а також, в добрій вірі, цитує фрагменти висловів Леніна і схвалює НЕП. Такий спосіб захисту Курбаса, який ґрунтується на скомпроментованій кількадесят років тому традиції літературознавства *ancien regime*, що перекидає очевидні факти його творчості, тим більше не служить йому, зменшує вартість і ставить під сумнів те, що було величчю його театального досягнення. Отже моя зустріч з Курбасом стала не лише зустріччю з найвизначнішим українським режисером, але передовсім з авторкою присвяченої йому сьогодні книжки і прийнятою нею оптикою, яка створює дистанцію.

Що істориком театру зі збігу дат, фрагментів подій, суб'єктивних, формульованих по багатьох роках оцінках, коли не вистачає того, що фундаментальне для пізнання — самого твору? Яка користь з цього вченому компаративістові, який намагається збудувати науковий міст між театральними культурами двох народів? І то культурами міцно пов'язаними? Польсько-український театральний *genius loci* Києва (хоча його архіви зберігають багато недоступних польському дослідникові матеріалів) — це відома справа. Як досліджувати історичні зв'язки, коли ми вже переконані, що історія, це ще одна велика розповідь?

Можливо, ключем для розуміння взаємовідносин близьких культур двох націй є не тільки пошуки прямих контактів і впливів. Можливо, суттєвішою від зіставлення доконаних фактів з історії культури виявиться аналіз способів, якими обидві сторони шукають сьогодні тих зв'язків, порівняння їхньої сучасної рецепції та інтерпретації, які здійснюються обома сторонами.

БІБЛІОГРАФІЯ:

1. Edward Csato, Leon Schiller, Warszawa 1968.
2. Неллі Корнієнко, Леся Курбас: репетиція майбутнього, Київ 1998.
3. Henryk Izydor Rogacki, Leon Schiller, Jydu 1995.

1 W.Zawistowski. Teatr warszawski miedzy wojnami. Цитата за H.I.Rogacki, Leon Schiller, Лодзь 1995, С.36.

2 Л. Шіллер. Твори. Варшава, 1978, т. I, цитата за Г.І. Рогацьким. Там же. - стор. 20-21.

3 С. Виспянський. Новий театр у Польщі // Leon Schiller. - Варшава, 1968, С.231.

4 Там же. Варшава 1968, С.23-24.

5 В. Завістовський. Там же, цитата за Г.І. Рогацьким, С. 44.

6 Пролетарська правда, 29.04.1923, цитата за Н. Корнієнко, С. 185.

7 Н. Корнієнко, Леся Курбас: репетиція майбутнього, К., 1998, С. 397.