

27 лютого 2007 року до 120-річчя Леся Курбаса Національна спілка кінематографістів України та Центр кінематографічних студій НаУКМА провели в Будинку кіно круглий стіл «Леся Курбас і кіно». З доповідями виступили: голова Спілки театральних діячів, депутат ВР України Леся Танюк, студентка НаУКМА Ольга Велимчаниця, доктор філософських наук Наталя Чечель, доктор мистецтвознавства Марина Черкашина, головний редактор журналу «Кіно-Театр» Лариса Брюховецька, кінорежисери Сергій Марченко, Олександр Безручко, кінознавець Людмила Пуха, доктор мистецтвознавства, директор Національного центру Леся Курбаса Неллі Корнієнко. Після чого було показано документальні фільми: «Леся Курбас для майбутнього», режисер Леонід Автомонов, «Укркінохроніка», 1988; «Пастка» з циклу «Моя адреса — Соловки», автор сценарію Наталя Кузякіна, режисер Леонід Анічкін, «Київнаукфільм», 1991; «Між двома пострілами», режисер В.Хмельницький, студія «Контакт», 1997; «Леся Курбас» з циклу «Гра долі», режисер Віктор Вітер, студія «Віател», 2006.



ЛЕСЬ КУРБАС І КІНО

Курбас був дійсно дуже «кінематографічним» митцем, незалежно від того, створив би він власне фільми чи ні. Коли його називали «Гріффітом українського кіно», гадаю, йшлося про естетичне використання ним не лише монтажу, не лише екрану — поетики кінематографа. Скажімо, його вистава «Джиммі Гігінс» — це зовсім нова семантика кіно. Тоді захопленість фактурою кінематографа позначалась на багатьох виставах — Мейєрхольд застосував екран у «Землі дибом», а Ейзенштайн — ввів короткометражку-пародію на пригодницькі фільми. Вже сам факт введення у тканину вистави екрану вивільнював нову естетичну енергію. Курбас вступає з кінематографом у ширші і ризикованіші стосунки. Усю виставу побудовано за принципом кіномонтажу з використанням естетики експресіонізму німого кіно. Світло працювало за спеціальним сценарієм, використовувались «напливи», «крупні плани», музика була ланцюгом монтажних фрагментів, на які накладались конкретні функціональні шуми (своєрідний музичний конкретизм). У фактуру такої істинно кінематографічної вистави природно увійшло і власне кіно — текст в його семіотичному виправданні. Функції екрану по особливому кодували виставу введенням хроніки початку війни, що зближувало дві реальності — актуально історичну і відображену за-

собами кінохроніки. Але найблисучішим винаходом був окремо знятий фільм з головним героєм вистави — А.Бучмою (його грав ще й Й.Гірняк). «Крупний план» героя, поданий сценою підхоплювався «крупним планом» героя у виставі — і навпаки. Цей хід важко переоцінити... Це було відкриття, як і винахід — за всієї його наївності — сценічного «підсвідомого». І як фрагменти «потоків свідомості», самостійно відкриті Курбасом для сцени одночасно з відкриттям його літературою авангарду («Улліс» Джойса).

Йдеться саме про поетику нового мистецтва, її потенції для інших видів мистецтва, які Курбас відчув одним з перших. І якщо вивчати Курбасів «кінематограф у театрі», ми наблизимось до його кінорежисури безпосередньо в кіно...

Отже, на мою думку, ми зараз наближаємось до стратегічних завдань — як для так званого традиційного, так і пошукового кінознавства. Нові підходи до часу і простору, до поетик суміжних мистецтв, до нового побутування екранної емоції, до понять авторського або артхаузного кіно — можуть надати й нові методи дослідження модерну і авангарду 1920-30-х років. Мені здається, ми переживаємо етап, коли накопичення емпіричного і частково теоретичного матеріалу невдовзі спровокує «вибух» нової якості досліджень.

Неллі Корнієнко

ЛЕСЬ КУРБАС І ЕКСПРЕСІОНІЗМ

«За своїм спрямуванням у мистецтві ми відносимо себе до експресіонізму», — так говорить сам Курбас у своїй промові до постановки «Газу» студією Березиль у квітні 1923 року⁽⁵⁷¹⁾. Що таке експресіонізм? Що таке експресіонізм у театрі? Що таке експресіонізм у театрі Курбаса? Спробую дати відповіді на ці запитання.

Але перш ніж перейти до характеристики творчості режисера, доцільно було б розглянути ту переломну добу, в яку народився талант Леся Курбаса, а разом з ним і безсмертні його творіння, що спрямували український театр у нове європеїзоване, модернізоване русло.

Світ початку ХХ ст. опинився на порозі катастрофи. Щось у ньому було негаразд. Він розбивався на тисячі дрібних шматочків. Він перебував у трагічному передчутті, яке гостро відобразилося у тогочасній культурі модерну. Театр, музика, малярство, борсаючись у суспільній багнюці, благали, кликали спасіння. Кликали і знаходили його у втечі від цієї брудної, болючої реальності.

Нафантазоване, вигадане не вмещалося в рамки дійсності. Треба було змінити або сприйняття дійсності, або ж саму дійсність. Леся Курбас знайшов вихід із цієї ситуації, звернувшись до мистецтва театру.

Все розпочалося у Відні, куди Курбас їде на навчання і де формується основи основ його творчого бачення мистецтва, його форми

і призначення. Формуються вони великою мірою під впливом антропософії Рудольфа Штайнера, яка віщувала «друге пробудження», не знане побутовою, «простою», «лінійною» свідомістю. Інколи воно дорівнює сну, галюцинації, міражу. Так народжується головне — те, що потім мистецтво «перекладає» на мову чуттєвого і надчуттєвого⁽¹⁹⁾. Ці ідеї, без сумніву, імпонували Курбасу, відкриваючи перед ним нову свідомість, свідомість експресіоністичну. Згаданий напрям почав набувати помітного значення у новій німецькій драмі, пізніше поширився на культуру інших країн.

За Стайном, експресіонізм — найгнучкіший з усіх драматичних методів, випробуваних у ХХ ст., проте елементом спільним для всіх експресіоністичних п'єс, залишається безжалісний антиреалізм. Якщо спроектувати різницю цих двох напрямів на сцену, то вийде щось приблизно таке: у реалістичній п'єсі актори сидять на стільцях і розмовляють про погоду, тоді як у експресіоністській вони стоять на цих стільцях і верещать про світ⁽⁵⁾.

Варто зупинитися й на ідеологічному підґрунті. Експресіонізм у німецькому театрі спочатку був драматургією протесту, реакцією на передвоєнний авторитет сім'ї і громади, на жорсткі правила суспільного порядку, нарешті — на індустріалізацію суспільства і механізацію життя. Це була драматургія палкого протесту молодості проти старості, свободи проти авторитету. Курбас теж робить

ставку на нове, свіже, революційне. «Ми маємо сказати щось нове, і тому, тільки тому, творимо театр. Українофільське козако- і побутолюбство далеко не вичерпує наших духовних інтересів. Тому хочемо творити нові цінності»²(16).

Курбас палко вірив у сили та спроможність української молоді, на зразок продуктивної та ініціативної німецької, вірив, що вона, непрофесійна, незаангажована пережитками культури, готова до створення нової культурної дійсності, назва якій — новий театр. «Ми маємо молодь нову, що збудує новий театр... молодь повна запалу, інтелігентна, озброєна знаннями, працююча і талановита»²(8).

Люди, що творили новий театр, будучи небайдужими до того, що відбувається у світі, світі трагедій і катастроф, парадоксів і непорозумінь, війн і втрат, починають спрямовувати театр в русло політичне. Саме в цей період експресіоністська драматургія набрала політично радикального або марксистського характеру.

Так, М. Москаленко вважає, що тільки на марксистсько-ленінській світоглядній основі й могло здійснюватися Курбасове новаторство. Так, на думку Курбаса, «революція визволяє; революція лікує. Вона — майстерне втручання хірурга. Всі наболілість громадських суперечностей розв'язуються одним ударом меча до перспектив, повних повітря. Жовтень розв'язав усе, чому, здавалося, виходу не буде»²(575). Але, як бачимо, він, як і багато культурних діячів того часу, помилявся у своїй щирій вірі в революцію. Вона обернулася терором проти зародків українського культурного відродження і проти самого Курбаса зокрема. Але ця помилкова віра не заважала творити безсмертні речі, знищити яких не може жодна рушниця.

Отже, театр політичний і театр експресіоністський мають багато точок перетину.

Спробую коротко окреслити риси цієї новаторської драми на сцені. Її атмосфера нерідко нагадувала сон, часом нічне жахиття. Цей настрій створювався за допомогою притіненого нереалістичного освітлення та візуальних спотворень у декораціях.

Сценографія часто передбачала химерні форми та різкі кольори. Персонажі втратили свою індивідуальність, їх розрізняли лише безіменними позначеннями, як-от «Поет», «Батько», «Мати». Це були радше стереотипи і карикатури, ніж індивідуальні особистості. Сюжет і структура п'єси були, як правило, непослідовними. Вони склалися з епізодів, побічних подій та несподіваних сцен, кожна з яких виконувала власну функцію. Діалог на відміну від розмовно-побутового був поетичним, гарячковим, рапсодичним. Під час вистави працювали не лише актори, музики, освітлювачі, а й безпосередньо самі глядачі. Відбувається своєрідне злиття сцени і глядної зали³(18).

Ці риси німецького експресіонізму можна простежити і в Леся Курбаса, хоча вони будуть певною мірою деформовані, перенесені на українську сцену, а отже пристосовані до української свідомості та дійсності.

Відтак розпочнемо аналіз режисерської діяльності Курбаса на прикладі постановок п'єс німецьких експресіоністів, а саме Кайзера «Газ». «Газ» став прем'єрою «Березоля» і є своєрідною візитною карткою творчих шукань майстра, а саме експресіоністичної манери. Експресіоністичним є вирішення п'єси, яка ставить багато запитань, замість того, щоб на них відповідати. Страшною і невпорядкованою силою тут видається маса, юрба, натовп. Вона — ніби смертна лавина, здатна знищити всіх і вся, саме її намагався останнім зусиллям волі зупинити інтелігент — Син Мільярдера. Але йому це не вдалося. Натовп його поглинув, і той застиг з виразом відчаю і нестерпного болю за людство. Картина, без сумніву, разюча, трагічна, експресіоністична.

Сценографія є також яскравим показником методики експресіонізму. В. Меллер спорудив на кону умовну, багатопланову, інженерну конструкцію, таку собі машину, що є втіленням важкої індустрії (у вузькому розумінні) і нового машинізованого світу, де людина — маленький гвинтик (у широкому).

Ця машина заводиться, починає рухатися, повільно, швидше, ще швидше! Темп дедалі шаленіший — рухи, жести все істеричніші! Вибух! Катастрофа! Страх! Жахиття! Жертви...

У стиль сценічного експресіонізму перевів Курбас і роман Ептона Сінклера «Джінні Гігінз». П'єса — це світ очима головного героя. Внутрішні хвилювання Джінні подаються дуже експресивно, особливо в кульмінаційний момент — у ситуації допиту і катування. Божевілья, поступове втрачання розуму героя супроводжується роздвоєністю свідомості, ірреальними картинками галюцинації. Деформація свідомості героя, екстатичний стан посилюється «істеричним» танком майже дитячої радості маси, натовпу.

Експресіоністичними героями тут є Держави, суперечка яких відкриває виставу. Репліки їхні короткі, уривчасті, часто перериваються вставками оркестру. Такі персонажі як Граф, Князь, Біржовик не просто неіндивідуальні й безіменні, вони — як маріонетки, що позбавлені темпераменту та емоції. Вартий уваги і образ Сестер-жалібниць. Їхні жести обрубані і кострубаті, а рухи автоматизовані. Декорації вистави організовані так, що сцена виглядала плакатом у стилі графіки Гросса — позадуховна фактура, відчужена від людського «я»¹(198).

Режисер будує всю виставу за принципом кіномонтажу, використовуючи естетику експресіонізму німого кіно. Монтаж, світло в особливий спосіб подане, використання напльвів, крупних планів, музика як низка монтажних фрагментів, на які накладалися конкретні функціональні шуми. Окрім цього, екран був використаний і як безпосередній фрагмент декорації.

Курбас зумів зробити експресіоністичним і самого Шекспіра, поставивши «Макбет». Це була перша в історії українського театру постановка шекспірівської п'єси. Тут можна помітити певні перегуки з принципами епічного театру Брехта, а саме так званий «ефект відчуження», який полягав у тому, що актор діяв на сцені і як персонаж, і від власного імені. Найбільш повно це втілено у ролі Блазня: Бучма не лише входив і виходив з ролі, не лише вставляв дописане на злобу дня, але й перетворював своє сценічне тривання на коментар до того, що діялося на кону.

Ще одна вистава — «Диктатура», сповнена несподіваних експериментів, головно пов'язаних з музикою і речитативом, вибудована експресіоністськими методами, які можуть бути виражені двома словами — деструкція і диспропорція. Деструкція полягала в тому, що Курбас розбив п'єсу «на найдрібніші кадри, а потім заново їх склеював». Розумінню послідовності цих епізодів і логічного руху п'єси сприяла спеціальна конструктивно-інженерна сценографія («рухлива і складна система різних трансплів-планшетів, що пересувалися по-горизонталі і вертикально»).

Диспропорція існувала на двох рівнях: по-перше, це диспропорція просторова (малі хатки і великі люди), по-друге, диспропорція психологічна — театр відмовився від звичайних діалогів; персонажі розташовуються довільно — аж до того, що не бачать з ким розмовляють; функції діалогу передаються музиці, співу і кіно. Монологи усунуто зовсім — їх побито на репліки і деформовано музикою.

Таким чином, на прикладі лише небагатьох п'єс ми бачимо, як експресіоністична методика вкорінилася у свідомості Курбаса і визначала сценічну спрямованість його вистав. Вона є визначальною, але в той же час не єдиною. Були в нього й елементи романтизму, і імпресіонізму, і символізму, і навіть свого роду реалізму. Він експериментував і з примітивним (природним) мистецтвом — вертеп, і з віршованою спадщиною українських поетів — Шевченка, Олександра Олеся, Лесі Українки, і з класикою світового театру. Курбас вбирав у себе все нове, авангардне, а потім трансформував їх через своє сприйняття і виводив уже свою формулу актора, вистави, театру.

Виводив цю формулу для того, щоб освіжити українську культуру і занурити її вглиб європейських культурних процесів, а потім у вигляді певного коду передати її наступним поколінням, щоб вони теж приєднувалися до цих процесів і будували здорову культуру, націю, державу.

¹ Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — К.: Факт, 1998.

² Лесь Курбас. Філософія театру. — К.: Основи, 2001.

³ Стайн Дж. Експресіонізм та епічний театр. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. — Львівський нац. у-т ім. Івана Франка, 2004.