



Неллі Корнієнко (Київ)

ЛЕСЬ КУРБАС ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ВИКЛИК*

Нині, у рік 125-річчя, як і майже століття тому, творча свідомість знову окреслює наше духовне майбутнє «під знаком Леся Курбаса» (Микола Бажан).

Хочу говорити про найсуттєвіше.

Цікавий зараз час. Світ активно перетворюється. Не в останню чергу і завдяки кризі. На маргінеси відходять цілі країни і континенти, які ще донедавна, маючи нафту й газ, диктували на планеті умови співжиття. На противагу їм у лідери виходять країни і суспільства, що роблять ставку не на сировину – а на гуманітарні цінності, на Культуру. Чи не вперше за тисячоліття європейської цивілізації виник справжній дефіцит Культури – економіка третього тисячоліття уже неспроможна надавати стабільність і об'єднувати довкола фундаментальних цінностей. Годі й казати, вартість «заводов и пароходов» усього світу не йде ні у яке порівняння з цінністю Джоконди чи Рільке, Лесі Українки чи Курбаса, Баха чи Сервантеса. Чи ти, читачу, будеш з цим сперечатись? Звісно, ти розумний – не будеш. Новітня наука відкрила: навіть еволюція всієї антропної цивілізації нині залежить передусім від Культури!.. Такі часи.

*Вперше опубліковано у газеті «День» (від 10 лютого 2012 року) під заголовком «Леся Курбас як завтра».

І тут немає нічого дивного. Адже передбачає майбутнє не економіка, а творча уява. Вона упорядковує і будує світ. Нині конструкторами світу стають режисер, поет, композитор, художник – щоправда, історія розпачливо цього не помічала, за що нерідко й розплачувалась...

Розстріляний радянською владою європеєць Курбас був саме стратегом-конструктором українського буття – його художньо-естетичний виклик торкався не лише театру. Та й театр він бачив передусім своєрідним мудрим суспільним парламентом і одночасно храмом, що впливають на буття, генерують для своєї нації автентичну етику і шкалу цінностей, де художнє – духовне – головне. Саме тому у «Гайдамаках» (1920) такі актуально-трагічні картини нашої історії і така трагічно-толерантна етика – вона прочитана через ідею провини та ідеальної справедливості.

Нагадаю, що на початку ХХ століття, у часи становлення Курбаса як художника, виникла спроба синтезувати Христа, Будду й язичницьких богів – це простежується і у Блавацької, і у Штайнера, вплив якого відчув на собі Курбас і який парадоксальним чином привів його до «свого» Сквороди. За цим строкатим емоційно-духовним досвідом визрівала головна формула пізнання: «людина є мікрокосм, що несе в собі всі таїни макрокосму». У такій етиці тоді ще зовсім молоді людини окреслюються й несподівані і послідовні естетичні програми. (Ми наполягаємо саме на такому зв'язку етики і естетики.) Пропонується «співтворчість» людини із всесвітом, пізнання не лише інтелектуальне, а й через піднесення духу, екстаз, через мобілізацію підсвідомого – через цілісну людину. Те, що нині у світовій культурі і науці означене терміном «синергійне».

... У наміри цих коротких роздумів не входить, сказати б, «еволюційна» постать Курбаса. Просто зупинимось біля кількох його художньо-естетичних інсайтів – вони були пророчими. Театр ХХ й ХХІ століть викликами Крега і Аппія, Курбаса і Арто, Мейєрхольда і Гротовського, Кантора і Брехта, а нині – роботами Марталлера і Кастелуччі, Люпи та Доннелана, Брука і Вілсона та ін. змінив увесь європейській художній ландшафт. Цей театр конструює майбутнє суспільств на засадах Культури. Конструює принципово інше буття.

Етика і естетика театру мають шанс прописатися у майбутньому винятково за умови їх опертя на сильні світоглядні позиції.

Майже утопічний проект – пройти столітні європейські театральні університети за два-три роки – для побутового, напівзабороненого українського театру став першим естетичним викликом Курбаса. І театр склав цей іспит! У програмному «Едіпі-царі» (1918) у розвиток ідей провідних європейських реформаторів Крега і Аппія вперше було відкинута мальовану натуралістичну декорацію на користь простору чистих архітектурних форм, що приймали на себе функцію епосу. Системи колон, сходів, кубів правили тепер за варіації безмежності. Філософське обличчя вистави апелювало до семантики органної музики. Символіка органу тут досить прозора – говорить космос.

В українському театрі стався старт «першої ракети у космос» – із побуту до Буття.

Далі тридцятирічний реформатор відкриває метод іконопису світлом «сценічного портрету» – в імпресіоністичній трагедії «Йоля» Жулавського (художник Михайло Бойчук).

І блискучий, досі по-справжньому неоціненний естетичний здогад про особливу роль на сцені енергії – у виставі «Іван Гус» за Шевченком, чим зосереджено опікується театр другої половини ХХ початку ХХІ століття.

Майже на століття Курбас випереджає не лише театральну практику, а ще й майбутні теорії, пов'язані з квантово-частко-хвильовими ресурсами буття, зокрема, і художнього. Але й це ще не все. Режисер вивільнював нові можливості мізансцени як оптичної ілюзії, що розкріпачувало уяву у напрямку прихованих станів свідомості, невиявлених мотивів, галюцинацій, снів. Звернімося до сучасного світового театру – зацікавленість цими станами є тотальною.

Говорячи сучасною мовою, режисер «відміняв» у побутовому театрі побут і струнки «лінійні», «зрозумілі» психологічні побудови, де усе передбачуване, а причина обов'язково знайде свій наслідок... Він відразу примушував театр плавати на глибині. І не човником, а крейсером.

Курбаса приваблює пластика «мізансцен» малярства, зокрема ван Гога і Сезанна – задля «відсторонення», зрушення звичних сценічних смислів. На свій лад він пере-відкриває відомий метод «динамічного квадрату» С. Ейзенштейна. І досягає несподіваного ефекту – тоді! – сучасної неомістерії, щоб сказати про зруйнований храм духу. (Семантичним центром цієї містерії став текст із Псалом 43.) Сила професійної уяви, стратегічний світогляд і європейський досвід дозволили Курбасу під час великого хаосу (нагадаю, йшла Перша світова війна, до якої долучився жовтневий переворот) провести свій корабель естетично неушкодженим. Навіть більше, український театр під орудою Курбаса впевнено модернізував не лише власні пенати, а й активно впливав на суспільну свідомість.

Випереджувальні стратегії Курбаса торкалися як філософії театру, так і його художньо-естетичних технологій. Посутній естетичний прорив-виклик режисер здійснює й у «Джиммі Гігінсі» за Сінклером (1923), де оригінально, хоч і дещо наївно, згенерував модерну, авангардну ідею втілення у театрі «потoku свідомості». Незалежно і паралельно із авангардною європейською прозою «потoku свідомості» – нагадаю, «Улісс» Джойса з'явився 1922 року – «Березіль» відкриває на кону ресурс естетичного інобуття свідомості/підсвідомості. А спеціально знятий для вистави ігровий фільм «Джиммі на кораблі» із виконавцем головної ролі А. Бучмою – тоді випадок феноменальний – став несподіваним ризиком, який і досі захоплено вивчають кінознавці. Ігрова стрічка правила за «документ». Головний сюжет поглиблювала своєрідна «хроніка».

Дражливу і складну тему свідомості «на межі» – ледь не мейнстрим новочасного європейського театру – Курбас досліджував неодноразово. Зокрема, у виставі-відкритті «Народний Малахій» (1928) і у своєму останньому шедеврї – «Маклені Грасі» Куліша (1933). У своєрідному діалозі із уже згадуваною філософською прозою «потoku свідомості», він продовжив моделювання світу напів-реального-напівфантастичного – світу, відтвореного свідомістю героя – Малахія, одночасно Дон-Кіхота і

Гамлета з вулиці Міщанської. І у цій народній трагедії – розгорнутій метафорі поховання Розуму – він зробив ще одне відкриття. Продовжуючи експерименти з поняттям естетичної енергії, він примусив акторську енергію ролі (Малахій – М. Крушельницький) «розщеплюватися», розпадатися і з'єднуватися, пульсувати, мерехтити, жити особливим життям – неусталеним, плинним, мандруючим «між» Дон-Кіхотом і нетрадиційним, неочікуваним Гамлетом. На сцені матеріалізувались психічні енергії – найскладніші для сценічної реальності. Нині, в останні десятиліття, наукові дослідження цих енергій особливо акцентують цінність саме станів нестійкості, мерехтіння, миттєвих переходів, яким, як виявилось, ми завдячуємо безпосередньо життям (так, саме мерехтіння мозку є ознакою його життя). Курбас відчував можливості ювелірно-тонким «переключенням» енергій змінювати «форми», «ролі» персонажа навіть всередині одного Я. Вистава ніби покладалась на майбутню театральну антропологію і новітню психологію...

На етапі «Березоля» (1922 – 1933) «естетична футурологія» Курбаса добудовує, сказати б, етику захисту окремої людини і в цілому етику національної самоідентифікації. Нагадаю, у ті часи класичною нормою поведінки у суспільстві, що прямувало до тоталітаризму, була етика «вірності» ідеї класової боротьби, яка заради цього заохочувала зраду родини, близьких, відриваючи людей від коріння – героями дня ставали Любов Ярова, яка донесла на свого коханого чоловіка у ЧК, або Павлік Морозов, який викрив як ворога режиму власного батька... Саме у цей час Лесь Курбас «захищає» Малахія, Маклену, музиканта Падура, який живе у собачій буді, на краю ойкумени... Естетичні прориви спираються на вільну і чутливу етику.

Людина «на межі» – знак кризи суспільства. Курбас відтворює її, візуалізуючи зрушення у свідомості. Так в останньому своєму «вільному» шедевр – «Маклені Грасі» (1933) – режисер пропонує їхні варіації. Лише один приклад.

...Героїні, 13-річній Маклені, протистоїть чужа, єдина у своїй нерозчленованості реальність. Дві стихії – дощу і музики (прелюд Шопена) – поєднані, тривожні, трагічно-

дисонансні. Юне створіння, одинокі і незахищені, опинились на панелі. Під Всесвітнім Потопом. У якусь мить, не витримуючи тягаря взятої на себе «дорослої» ролі, Маклена прикладає долоню до скроні – і місто раптом сколихнулось, розкололося, змінивши свій лик (досягалося це зміною кута проекції, світловою ілюзією руху пейзажу). Деформація «сценографічної фактури» відбивала зрушення у свідомості Маклени, зміну її «кута зору». Це і перед глядачем сколихнулося Місто, розпалося на шматки, відтворивши у неймовірній алогічності сюрреалістичну «картину світу», ніби «вибравши» із підсвідомості її підпільні жахи – вони й винесли Маклену до сумної дорослості. Розум відмовлявся розуміти і відмовляв логіці у її праві пояснювати. На очах юної Маклени – тут, під Всесвітнім Потопом – руйнувалася світобудова.

В історії геніального композитора із собачої буди – Падура із тієї ж вистави – театр діагностував кризу духовності. Символіка безпомильна: вигнання із суспільства художника (творця) є незаперечним знаком і передвісником Апокаліпсису. Уся європейська екзистенційна філософія часу заговорила монологами Падура...

Ексцентрична «драма маргінесу» комедія «Мина Мазайло» (1929) з неперевершеним Йосипом Гірняком, який у ролі Мيني феєрично перетворювався у десятки персонажів різних статусних сходинок, запропонувала актуальні трансформи «національної» ідеї. Полеміка двох позицій: «прілічнее бить ізнасілованной, нежелі українізірованной», як запевняла тьотя Мотя із Курська, та «їхня українізація – це спосіб виявити всіх нас, українців, а тоді знищити разом, щоб і духу не було... Попереджаю!» від дядька Тараса – була цілком спроможна порушити владні політичні програми. Гостро полемізувала-вибухала вулиця. Тексти стрімко набували статусу актуального фольклору.

Вам це нічого не нагадує?

Мина Мазайло не просто вижив, а змінивши десяток гримів і посад, сьогодні керує освітою і культурою, не знаючи ні першого, ні другого. А тьотя Мотя приносить у Верховну Раду проекти про українську мову, переконуючи

всіх, що «їм по-руську какось-то льокше». Не бажаючи жити у собачих будах і на смітниках, кращі музиканти України виїжджають за кордон, де ними пишається світ. Знову народжуються в Україні Дон-Кіхоти з вулиці Міщанської, тепер – з Хрещатика і з харківської Сумської, які прагнуть провести в Україні «голубу реформу», – уже не за Біблією та Марксом, як це було у Малахія, а за «базаром» і «стрелкою». Як і було: інтелігент, селянин і робітник, а тепер уже бізнесмен, студент, чорнобилець напропале бояться сучасного городского, лише вряди-годи вибухаючи Майданом і спонтанними протестами...

...Саме завдяки естетичному моделюванню ще одна вистава-шедевр – «Диктатура» за Микитенком (1930) – представила високий театральний експеримент «руйнації» тексту, жанру і стилю агітаційного першоджерела і конструювання принципово нового світоглядно-художнього феномену. З феєрверка естетичних ноу-хау народилась нова опера (400! сторінок музичної партитури). Різко опозиційно і несподівано із ідеологічного «ворога», так званого куркуля, її персонаж Чирва-Козир перетворився на біблійну постать, господаря на власній землі, яким власне і був той, кого влада розвінчувала і знищувала як небезпечно-незалежного хазяїна. Театр продовжував впливати на зміну суспільних цінностей.

Курбас досяг рідкої невимушеності та розкутості режисерського «письма». Він тяжів до фантастичного реалізму, що перегукувався із основами гоголівської поезики і елементами барокового химеричного українського роману.

Філософський театр Курбаса не тільки художньо досліджував, а й одночасно моделював життя у всій його парадоксальності і складності, драматизмі і сподіваннях. Це був високотрагічний культурний виклик часові, владі і «недосконалому» суспільству. Курбас переконував останнє у правах театру бути суб'єктом історії. І це чи не головне у театральній стратегії реформатора.

Сьогоднішні шарікових і швондери, як і їхні попередники, не страждають бажанням знати національну історію і будувати на її підвалинах завтрашній український

день. Вони руйнують музеї, закривають бібліотеки, чинять замах на святині, воюють з культурою. Але це бій нерівний; попри всі жертви, культура неминуче переможе.

Саме тому Курбас – з нами, поруч, у європейському театрі XXI століття.

Анотація

У тексті аналізуються ключові етапи режисерської діяльності Леся Курбаса у переломленні його світогляду, етичної та естетичної позиції. Для української художньої культури третього тисячоліття важливо усвідомити і засвоїти ті прогностичні моделі культури, які послідовно розробляв Курбас протягом усього життя. Новітня методологія дозволяє авторові коректно і адекватно апелювати до досвіду цього видатного режисера.

Аннотация

В тексте анализируются ключевые этапы режиссерской деятельности Леся Курбаса в преломлении его мировоззрения, нравственной и эстетической позиции. Для украинской художественной культуры третьего тысячелетия важно осознать и усвоить те прогностические модели культуры, которые последовательно разрабатывались Курбасом на протяжении всей жизни. Новейшая методология позволяет автору корректно и адекватно апеллировать к опыту этого выдающегося режиссера.

Summary

The text analyzes crucial phases of Les Kurbas work as a director intercepting his ideology, ethical, and aesthetic positions. For the Ukrainian art culture of the third millennium it is important to understand and assimilate these predictive models of culture which were consistently developed by Kurbas throughout whole life. The newest methodology allows the author to appeal correctly and adequately to the experience of this outstanding director.