

УДК 791.43.01

ORCID 0000-0001-8296-4628

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-18-2020-2.109-119>

ВІД ТЕАТРУ ДО КІНО: ТВОРЧІ ПОШУКИ ЛЕСЯ КУРБАСА

Демещенко

Віолета Валеріївна

кандидат історичних наук
(Ph.D., теорія та історія культури),
доцент, Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України, м. Київ
vio150569@gmail.com

Демещенко

Виолетта Валерьевна

кандидат исторических наук
(Ph.D., теория и история культуры),
доцент, Институт культурологии
Национальной академии
искусств Украины, г. Киев
vio150569@gmail.com

Violeta Demeshchenko

Ph.D. (theory and history of culture),
Associate Professor,
Institute for Cultural Research,
National Academy
of Arts of Ukraine, Kyiv
vio150569@gmail.com

Анотація. У статті розглядається мистецький шлях і творчі пошуки українського, радянського режисера Леся Курбаса, який, безсумнівно, залишається видатною постаттю в історії українського культурного життя 1920-х–1930-х років ХХ століття. Він був засновником українського політичного театру, а згодом і філософського, працював у ранньому кінематографі.

У розвідці наголошено на тому, що вивчення доробку режисера, його оригінального творчого методу виховання акторів є актуальним і сьогодні. Курбас став цілим театральним інститутом для молоді, він виховав понад чотири десятки режисерів-професіоналів, які пізніше стали організаторами й керівниками українських театрів, педагогами. Митцем була створена українська акторська школа театру і кіно, його новаторські мистецькі ідеї залишаються актуальними й на сучасному етапі. Режисер був автором власної естетично-театральної концепції умовно-метафоричного театру, основою якого було саме життя. Він вплинув на формування сценічного конструктивізму в українському театральному мистецтві.

Образ Курбаса, як митця і людини, що пережила доволі драматичні й трагічні події у житті, постає перед нами заповненим протиріччями. Окрім позитивних спогадів сучасників режисера про нього, також зустрічаємо своєрідні легенди, різні свідчення й оцінки тогочасних подій, що створює деякий міфологічний простір навколо митця. Тому сьогодні потрібно уважно аналізувати велику кількість документальних свідчень, фактів, мемуарів, літературних та театральних джерел, а також намагатися бути об'єктивними, реконструюючи події та розмірковуючи про долю і творчість режисера.

Ключові слова: акторське мистецтво, режисура, театр, кіно, творчий метод, новий театр, театральна естетика, конструктивізм.

Постановка проблеми. Мистецьке життя є відлунням соціальних подій кожної епохи. У такі часи з'являються, насамперед, творчі особистості, які стають авангардом культурного життя і відображають у своїй творчості найістотніші тенденції мистецтва та життя суспільства. За цих обставин вони неминуче потрапляють у вир боротьби, ідеологічної, творчої, уподобань стилю, емоцій, досить часто лейтмотивом у їхній творчості звучить духовна історія народу. До таких митців належить і Лесь Курбас, який прийшов на українську сцену напередодні кардинального зламу в її історії, що припав на

період глобальних соціально-політичних зрушень у першій чверті XX століття. Ці карколомні події знайшли відгук у роботах талановитого режисера, який створив новий український театр, акторську школу, виховав плеяду молодих здібних режисерів, а також був одним з початківців українського кіно.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідженню творчості цієї особистості присвятили свої наукові праці театрознавці та науковці: Ю. Бобошко «Режисер Лесь Курбас», М. Верхацький «Скарби великого майстра», Г. Веселовська «Дванадцять вистав Лесь Курбаса», В. Демещенко «Формування акторської кіношколи в Україні», О. Запорожець «Майстер: спомин про Лесь Курбаса», Н. Корнієнко «Репетиція майбутнього», «Театральна естетика Лесь Курбаса», А. Сердюк «Лесь Курбас і традиції театру корифеїв», Б. Сіманцев «Диктатура в «Березолі»», В. Слободян «Актори театру Лесь Курбаса», Ю. Смолич «Про театр», «Лесь Курбас», Ф. Якубовський «На терезах двох культур», збірка праць «Статті и воспоминания о Л. Курбасе» та ін.

Мета статті — охарактеризувати творчість видатного українського режисера, зацентрувавши увагу на його режисерській діяльності та запропонованому ним творчому методі виховання акторів театру і кіно.

Вклад основного матеріалу дослідження. Багато хто з режисерів XX століття розпочинав свою сценічну діяльність як актор, Лесь Курбас також не був винятком. Покинувши гімназію у сьомому класі, що для того часу було легковажністю, Курбас обирає професію актора. На сцені як Янович він багато грає в театрі товариства «Руська бесіда», основним його акторським амплу були герої-коханці. Згодом залишивши роботу в театрі, що було пов'язано з перенапруженням та браком коштів, він разом з родиною переїздить до міста Тернопіль, де успішно закінчує навчання в гімназії, після чого вступає на філософський факультет Віденського університету.

Найближчий друг і однокласник по тернопільській гімназії Хома Водяний у своїх спогадах з теплотою пригадує свого товариша Лесь, вимальовуючи його портрет. Водяний зазначає, що він був дуже обдарованим юнаком, щирим і лагідним, вражав своєю інтуїцією, читав багато класики, був

обізнаний з новим письмом і музикою, добре грав на фортепіано. Друзі називали Лесь комедіантом, арлекіном, гансвурстом (блезень у німецькому народному театрі). Учився гарно, з гуманітарних предметів мав високі оцінки, брав участь у шкільних концертах як соліст і декламатор, але не виявляв зацікавленості до театрального мистецтва. У восьмому класі він брав участь у літературному конкурсі та написав етюд «У гарячці», що був опублікований у журналі «Літературно-науковий вісник» (1906 р.), де редактором був І. Франко, але літературна діяльність його не захопила (Водяний, 1969, с. 51–68.).

Вступивши на філософський факультет Віденського університету 1907 року, Курбас поринув у вир театрального життя австрійської столиці. На той час у Відні існувало три українські галичанські товариства: «Січ», «Родина», «Поступ». Їхніми членами було студентство, робітничий клас, інтелігенція. Час від часу товариства влаштовували театральної вечори й концерти. Безсумнівно, Курбас був їхнім активним учасником, але головним університетом для нього в цей період стала віденська драматична школа.

В анкеті, яку він заповнив 1925 року, Курбас на запитання «Де навчився професії?» відповів «У Відні в драматичній школі» (Кузякина, 1988, с. 6).

Лесь часто-густо відвідує відомі віденські театри: старовинний німецький класичний, драматичний народний театр з його усталеними традиціями і виконавством «Бургтеатр», новий на той час «Раймундтеатр», що переважно виконував фарси й водевілі, задовольняючи невибагливі потреби й смаки народу — простих глядачів, театр оперети «Карлстеатр» та віденську «Королівську оперу».

У віденських театрах на той період у режисурі та декораційному мистецтві переважали форми скрупульозного копіювання життя, це було відлуння ідей натуралізму, що в останній чверті XIX століття поширилися по всій Європі. Нові віяння щодо мистецтва дещо запізнювалися до Відня, але в літературі вони заявляли про себе у творчості Г. фон Гофмансталя, Р. Рільке, П. Альтенберга, Г. Бара, прокладаючи шлях мистецьким течіям імпресіонізму та експресіонізму.

Режисеру не судилося закінчити віденський

університет у зв'язку з сімейною трагедією — смертю батька. Змушений за цих обставин повернутися додому, він продовжив навчання у Львівському університеті. На той час у Львові вирувало активне творче й соціальне життя. Лесь не стояв осторонь: він стає студентським активістом та вступає до аматорського театру «Сокіл», де його перші акторські кроки були прихильно сприйняті публікою і пресою.

Молодий юнак з ентузіазмом бере участь у громадському студентському русі за демократизацію, а саме введення у вжиток національної мови як в адміністративних установах, так і в навчальних закладах, першим з яких мав стати Львівський університет. Трагічні події, а саме вбивство ватажка руху владою під час мирної демонстрації, призводять до того, що Курбаса й інших активістів відраховують з лав студентства без права поновлення. Натомість доля подарувала митцю в цей час щасливу зустріч, з якої, по суті, розпочалася його творча кар'єра.

У 1911 році до Львова на гастролі завітав «Гуцульський театр». На межі XIX та XX століть ідея наближення мистецтва до народу, а саме вихід театру в маси, була дуже популярною. Основним її завданням було утримання людей у покорі, це був спосіб відвернути їхню увагу від класової боротьби, тому консервативні кола суспільства активно підтримували ці настрої.

Водночас прогресивні діячі культури поклали на народний театр великі надії, а саме як на засіб соціального виховання народу та повернення його зацікавленості до духовного й громадського життя. Активним пропагандистом народного театру був І. Франко, а втілював його ідеї в життя політичний емігрант, письменник і музикант з Наддніпрянщини — Г. Хоткевич, який у далекому карпатському гірському селі Красноїлові утворив силами селян-аматорів театр з самотньою естетикою та власним репертуаром. Пізніше Г. Хоткевич створить низку оригінальних творів на фольклорно-етнографічній основі, інсценізував гуцульські легенди, казки, календарні обряди й побутові анекдоти з колоритного гуцульського життя. Виконавці-селяни, по суті, грали самі себе, одяг та зображуваний побут верховинців були справжніми.

Мабуть, під час гастролей «Гуцульського

театру» у Львові Курбас дістав запрошення бути режисером цього театру, і 1911 року він обіймає посаду одного з режисерів театру. За його участю були поставлені такі характерні вистави: «Гуцульський рік», «Непросте», «Практикований жовнір», «Довбуш». Очевидців вражали постановки Курбаса своєю оригінальністю, достовірністю, правдивістю, а також тим, що відбувались просто неба, на гірських схилах і герої виходили не з-за куліс, а верхи на конях з'являлися з-поміж смерек. Сам режисер практично не згадує цей період свого життя, але цілком імовірно, що саме в цей час у нього з'явилася усталена думка присвятити себе режисурі.

Протягом своєї режисерської діяльності Лесь Курбас постійно був у творчих пошуках, він змінював свої уподобання і бачення, віддавав данину експресіонізму, постсимволізму, конструктивізму, а з часом знову повернувся до реалізму. Разом з тим можна відверто констатувати той факт, що своєму принципу мистецького перетворення життя в театрі він не зраджував. На його думку, вибудований за такою методикою театр мав перетворювати матеріал дійсності в образне інакомовлення. Курбас казав, що перетворює життя драматург, режисер, актор — тобто відбувається послідовна переробка життєвого матеріалу на образну філософськи осмислену другу реальність мистецтва (Бобошко, 1987, с. 149).

Перетворення режисер уважав засобом суто театральним, властивим переважно сцені, також митець був певен, що без перетворень театр замінює кіно, і саме такий підхід говорить про те, що розробка Курбасом методики перетворень розглядалась ним радше, як пошук виражальних засобів специфічної художньо-театральної мови.

Лесь Курбас бачив театр по-своєму, на його думку, він мав бути побудований на суцільному перетворенні, що торкалося драматургії, режисури, акторського мистецтва, музики, сценографії. Більше того, курбасівський театр не претендував на повноту життєвих відповідностей, навпаки — він протистояв їм, та одночасно був життєвим.

Практика перетворення стає для режисера синонімом театральності: «одвічно театральний момент» засіб «підвищення тону сусприймання».

«Наша наука про перетворення являється

саме тим методом театру, який будучи цілком реалістичним, абсолютно не буде повторювати того, що діється на вулиці, у певній більшій чи меншій ілюзії дійсності. Навпаки саме із змаганням зосередити глядача на ідеї, вкладеній у наш твір, щоб сконцентрувати його увагу, зробити так з цією подією, вивести її на сцені в такому вигляді, у такому перетворенні, в такій інакшості, відмінності, у такій новій комбінації, яка мусить викликати найбільшу кількість асоціативних процесів» (Бобошко, 1987, с. 149).

Курбасівські вистави 1930-х років випередили час. Сучасники звертають увагу на те, що його роботи нагадували радянську режисуру 1970-х років, бо в них широко використовувалися сценографічні засоби, від живописних панно до архітектурних фрагментів і світлової проекції. Режисерські прийоми були лаконічними, а акторська творчість вирізнялась органікою дії.

Юрій Бобошко у своїй книзі «Режисер Лесь Курбас» зазначає, що той так і не прийняв стилістики побутового театру з його цілковитою відповідністю життєвим формам, неквапливою течією подій, буденністю правди. Він віддавав перевагу двом стильовим сферам: урочистій монументальності в життєстверджуючій тематиці й гротеску в тематиці викривальній. У першому ключі розв'язувалися «Пролог», «Жовтневий огляд», «Диктатура», «Народження велетня». У другому — «Народний Малахій», «Мина Мазайло». Лише одна постановка режисера виходить за межі цієї стилістики — «Маклена Граса». У ній Курбас зробив рішучий крок на зустріч психологічному театру, елементи, цілі масиви якого спостерігаються в його творчості набагато раніше (Бобошко, 1987, с. 153).

Митець ставив перед собою складні завдання, його погляди на творчий процес були досить прогресивними й не властивими на той час діячам театрального мистецтва. Так він намагався передати зримими, абстрактними образами раціональні категорії, як наприклад соціальні й політичні поняття. За Курбасом сценічні образи — перетворення — повинні були мати свій власний зміст, що виражалось авербальними (позасловесними) засобами: пластикою, дією, театралізованими де-

талями, звуком, зовнішньою характеристикою.

Режисер також усвідомлював можливості театру як знакової системи. Убачав він такі можливості в умінні через організацію певного матеріалу й певний набір умовних знаків викликати в глядача низку асоціацій, щоб він не був байдужим спостерігачем, а емоційно задіяним у театральну дію, у те, що відбувається на сцені, так само, як реагує на події у реальному житті. На його думку, знаки повинні бути лаконічними, але основне їхнє завдання — збуджувати в глядача глибокі емоції.

Режисер мріяв про актора — інтелектуала нового типу, він відмовлявся від штамів, хотів, щоб актор став розумним арлекіном. Така цікава ідея митця вилася у його систему виховання актора, нову естетику, де актор не просто є лицедієм, він панує на сцені, а драматург і режисер — лишень його співавтори.

«...Це буде розумний арлекін. Настільки ж освічений, як і представники інших мистецтв, він буде вільно почувати себе у сфері тих виняткових відчуттів, з яких народиться мистецтво ХХ століття» (Корнієнко, 1988, с. 273).

У програму курбасівського виховання актора входив намір режисера збудити в акторі його стародавню сутність творця. Режисер хотів, щоб актор навчився з повною ясністю виражати сучасні нові ідеї, знання, виказувати розум, опанувати психологію буття та разом з тим не мав у собі побоювань щодо звинувачень у забутих принципах акторського перевтілення, а також у надмірній пристрасності до технічних новацій, акробатики та біомеханіки. Саме в цьому й полягала новизна «курбасівської арлекінади», бо об'єктом її став не лише світ зовнішній, який ми можемо бачити, а також світ внутрішній — світ невидимого людського «Я». Мабуть, саме тому ретельно «березольці» штудіюють філософів, звертаються до «утопій», вивчають медицину, біологію, психологію, починаючи від твору Х. Інхен'єроса «Введення у психологію» до ідей Л. Виготського. Задум про розумного арлекіна — це не просто захоплення Курбаса, такими розумними арлекінами він уважав Бучму й Гірняка, Крушельницького й Лопатинського. У 30-ті роки в театральному лек-

сиконі Курбаса виникає термін «психологічна арлекініада» (Корнієнко, 1988, с. 275). Курбасівська система виховання актора, насамперед, це відвертість і глибина студійної творчості, коли цілком є не народження актора, а створення театру. Актор не повинен відчувати, що його виховують, він повинен займатися своєю справою, тобто творити образи, характери, грати ролі. Усе, що він створює на сцені, врешті решт перетворює і його самого, формує актора як особистість.

Спогади про наполегливу роботу режисера з молодим творчим поколінням того часу ми можемо, як не дивно, зустріти у людей, що мов пташки вилетіли з «курбасівського гнізда», пішли у світ, опанували іншу професію, не пов'язану з театром, але на все життя залишили у своїй душі теплоту до майстра, його таланту та професійності. Так один з українських відомих психологів, академік О. В. Запорожець, що був студійцем «Березолі» (театр було організовано в березні 1922 року), свій двотомник вибраних праць з психології розпочинає статтею «Майстер. Спогад про Леся Курбаса». Науковець з висоти прожитого життя і досвіду психолога говорить про правомірність методики та доцільність занять режисера з молоддю.

«...Курбас уважав людське тіло найбагатшим і недостатньо використаним матеріалом театру — тренінг повинен був сприяти розкриттю нових акторських можливостей. ... Існує створена згодом легенда про Курбаса, як про людину, яка нібито займалась винятково біомеханікою, захоплювалася суто ефектами й нібито ненавиділа на сцені людську психологію як таку, старанно виганяла її з театру. Більшої темряви не можна вигадати. Так, звичайно, ми посилено займалися акробатикою, ритмікою, постановкою голосу, пропадаючи в театрі цілими днями, але нікому з нас і в голову не могло тоді прийти, що вся ота наша підготовка, тренувальна робота може бути затаврована словом «формалізм» і що віртуозну інструментовку тіла, проповідувану Курбасом, хтось буде схильний протиставляти природності сценічного переживання і акторського перевтілення. Ішлося про удосконалення акторської техніки, але техніка ніколи

не була для Курбаса самоціллю» (Запорожець, 1986, с. 29).

Також О. Запорожець пригадує, що у центрі уваги режисера повинна бути особистість, як зазначав Лесь Курбас. Більше того, він прагнув виховати актора, який буде поєднувати в собі фізичні, моральні та інтелектуальні якості, що здатні відобразити світ зображуваної особистості та її зв'язки з дійсністю. Завдання актора й режисера Курбас вбачав у тому, щоб показати на сцені правду «життя людського духу» в складних обставинах, і головне було не в тому, щоб вчинки героя відобразити зовні, а якнайповніше розкрити внутрішню мотивацію та показати його складний внутрішній світ.

Знову ж таки, як студієць Березолі Олександр Запорожець зазначає, що період роботи в театрі «Березиль» був для Курбаса часом нових творчих пошуків, а основним важливим завданням для нього була боротьба з етнографізмом, побутовими нотами, що укорінилися в старому українському театрі, акторським переграванням, пишномовністю, демонстрацією якихось мало-значущих деталей життя героя та проявом натуралістичних переживань, хоча саме це вважалося і сприймалося багатьма як реалізм.

Для Курбаса як режисера, насамперед, було важливо не стільки зруйнувати старе, скільки ствердити нову методологію театру, що йому й удалося. Останні його роботи в цьому театрі виявили синтез виражальних засобів, проникнення у внутрішній світ людини, рух від явища до сутності та вирізнення як в людині, так і в суспільстві соціально значущих моментів, коли мова йшла про великі думки та пристрасті. Він вимагав від актора глибокого проникнення у зміст дій, що зображувалися, сміливості й творчої ініціативи, що стосувалося побудови сценічного образу. Як зазначає О. Запорожець, пошуки режисера були завершені прекрасними постановками п'єс Куліша, які він споглядав уже після залишення театру (Запорожець, 1988, с. 170).

Від «театру впливу» до кінематографу режисер пройшов нелегкий шлях, стверджуючи свої новаторські ідеї. Театр «впливу на думку» Курбаса аж ніяк не є вигадкою новітнього часу, навпаки, своїм корінням він сягає у сиву давнину,

до античних часів, коли грандіозний театрон-велетенський амфітеатр просто неба, де розігрувалися вистави, був прямою подобою міського форуму, площі, на якій вершилися суди, відбувалися збори та дискусії. Античний театр засновувався на прямому контакті з глядачем, а хор, що виступав від його імені, виступав немовби уповноваженим народом, неодмінно долучався до дії. Безпосередньо зверненим до глядачів був театр доби Відродження — і у своєму майдановому, демократичному варіанті, й «академізованому», переносному в палаци аристократів. Елементи «впливу» режисер знаходить у романтичному театрі, у казкових і детективних виставах, в «американізованому» мюзикольному видовищі. За його спостереженнями, в історії культури форми театру вияву й театру впливу немовби чергуються. У періоди суспільної стабілізації, певного занепокоєння перевага віддається аналітичним формам театру вияву. І навпаки, у моменти соціальних зрушень, зіткнень ідей поширюються наступальні, бойовиті форми театру впливу (Бобшко, 1987, с. 98).

Переїхавши до Києва, Л. Курбас спрямував свою енергію на створення театральної студії молодих акторів, яка з часом виросла 1917 року в «Молодий театр», що став ареною творчих пошуків і нових форм втілення на той час сучасної та класичної драматургії. Режисер вибудовував репертуар театру таким чином, щоб провести актора різними епохами й сценічними стилями. У театрі розігрувались вистави за Винниченком, Шевченком, Софоклом, режисер намагався збудити в глядача не лише емоції співчуття, а й інтелектуальні асоціації, що активізують свідомість. Своїм акторам він запропонував широкий діапазон можливостей — від натуралістичної драми до лялькового вертепу. У критиці 20-30-х років існувала думка, що вистава режисера «Різдвяний вертеп» була своєрідним екскурсом режисера до театру маріонеток, що саме проповідував Гордон Крег. Л. Курбас, звертаючись до старих форм лялькового театру та їхньої стилістики, бачив у них можливість вдосконалити технологію акторського мистецтва.

Револьюційний «Березіль», духовний родич народного театру політичної агітації, усього духу буремного часу мітингів, зборів, маніфестацій, ставши на позиції громадянської активності,

утвердження ідеї революції, закономірно обрав для своєї творчості полемічні, наступальні форми театру впливу, відкритого звернення до глядача. Саме кінематограф давав таку можливість відкритого звернення, і як прогресивний митець Курбас це розумів та використовував таку можливість у своїй творчості, можливість звернутись до якомога більшої аудиторії глядачів з екрану (Демещенко, 2010, с. 118–124).

Політичний театр Курбаса відчув потужний вплив німецького експресіонізму, він був різнобарвний та еkleктичний. Політика не була його основним постулатом, радше театр акцентував на проблемах сучасності, бажанні говорити про сучасну проблематику та намаганні йти пліч-о-пліч з часом і бути його будівельником.

Український театрознавець Неллі Корнієнко, розмірковуючи про театральну естетику режисера, дає оцінку політичному театру Курбаса. Науковець акцентує увагу на тому, що на відміну від політичних театрів Йєснера й Піскатора, що демонстративно віддавали перевагу, насамперед, агітаційно-публіцистичному, театр Курбаса звертав увагу на це лише на початку своєї діяльності. У межах політичної спрямованості театру Курбас звертається до багатожанровості, йєснерівський аскетизм і умисна схематизація проблеми Курбасу протипоказані. У його політичному театрі можна побачити ораторію («Гайдамаки»), агітаційний огляд («Жовтень» або «Три картини боротьби й перемог», «Рур»), експресіоністичні вистави за Ернстом Толлером, Льюїсом Сінклером, Георгом Кайзером, у планах режисера були постановки п'єс за Еріхом Мюзамом та Роменом Ролланом, це також були фільми: політичний фільм-памфлет «Макдональд» та історико-революційна картина «Арсенальці». Курбасівські учні переробили на політичний лад українські комедії «За двома зайцями», «Залишились у дурнях», також був поставлений політичний фарс «Петрушкині картини дяді Кондрата», просто неба відбулась вистава «Свобода» французького драматурга Моріса Потешера з вкрапленнями віршів І. Франка, постановка Курбаса «Протигази» за С. Третьяковим, у стилі «побутової агітки» та сатирична вистава за В. Ярошенком «Шпана», яку критики визначали як першу виставу, що поклала початок радянській сатири (Корнієнко, 1988, с. 301).

Досить часто матеріал модернізували в агітаційному руслі й експериментували з ним учні митця, а він, своєю чергою, санкціонував і підтримував їхні ініціативи, що були спрямовані на напрацювання нового акторського й режисерського досвіду.

У червні 1924 року Всеукраїнське кінофотоуправління запрошує Курбаса попрацювати режисером Першої державної одеської кінофабрики. З його ім'ям пов'язане створення українських художніх фільмів: за оповіданням А. Чехова «Шведський сірник» (1922 р.), «Вендета» (1924 р.), «Макдональд» (1924 р.), «Арсенальці» (1925 р.). У цих роботах був втілений світогляд митця та його творче кредо, що саме виражалось у боротьбі проти проявів натуралізму, гри «нутром», яка спирається на неконтрольовані емоції, натомість була боротьба за актора з високою акторською майстерністю, з високою культурою жесту, міміки, за обов'язкову фіксацію малюнка ролі.

Актори, що знімалися у фільмах Курбаса, експериментували, знаходилися у пошуках нових виразних засобів кіно. Як режисер він вимагав від акторів, що знімалися у його фільмах, не механічного копіювання життя, а творчого, художнього відображення його засобами мистецтва, відбору, точності, виразності, мотивації дій і обов'язкової фіксації. У своїй режисурі він уникав натуралізму в акторській творчості та міщанської солодкої красивості, замість цього пропагував бездоганну пластику тіла, високу культуру жестів, виступав за розширення можливостей арсеналу акторської майстерності. Лесь прагнув говорити з глядачем високого мистецтва, вимагав подавати характери, людські почуття сконденсовано, типово, умовно, підкреслюючи головне якимись яскравими штрихами і разом з тим узагальнено. Постійні пошуки нових можливостей театру і кіно, боротьба з обмеженістю, схематизмом, штампами споріднили його з Б. Брехтом, Є. Вахтанговим, В. Маяковським, В. Мейерхольдом. Працюючи з актором, Лесь Курбас вимагав від нього досконалого володіння мімікою, жестами, зовнішньої виразності, яскравості фарб, економічності рухів (Демещенко, 2010).

У рецензії 1927 року на виставу Курбаса «Джиммі Хіггінс» Ю. Смолич зазначав:

«Постановка «Джиммі Хіггінс» дотепер залишається найяскравішим зразком «конструктивного методу ставлення». Саме — методу, а не тільки матеріального оформлення, бо конструктивність вистави не в її зовнішності, не в «конструкціях», а в принципах побудови й перетворення змісту, де «конструкція» є лише допоміжним засобом. Основа вистави — маса, що діє колективно, але не «скопом». Оце ламання старого театрального «гурту» й перетворення його на організовану масу, де в загальному колективному (не зовні, а істино) ритмі індивідуалізовано кожен сценічну постать, — це чи не одне з найбільших творчих досягнень вистави» (Смолич, 1977, с. 105).

Смолич також пригадує, що «система Курбаса» захопила в ті роки широкі кола театральної молоді, вона дуже швидко поширилася, навіть стала художньою модою і породила багато епігонів та профанаторів, які її скомпроментували. Але серед найбільш талановитого активу, який сприйняв цю систему й оволодів нею, вона сприяла справжньому підйому молодих акторів і режисерів та вивела їх на висоти художньої майстерності. І хоча з часом про неї забули й вона втратила свою стрункість, не зберегла свою художню силу та залишилась у особистому творчому арсеналі видатних акторів українського театру (Смолич, 1988, с. 199).

«Поза тим, вистава «Джиммі Хіггінс» уплинула не лише на формування експресіоністської естетики в кіномистецтві, а й на формування сценічного конструктивізму в українському театральному мистецтві. Адже, поставивши експресіоністську виставу «Газ» за Г. Кайзером навесні 1923 року, у брошурі, випущеній до гастролей «Березолу», Лесь Курбас писав: «Природно й неминуче після «Газу» шлях «Березоля» пішов через конструктивізм. Конструктивізм використано в роботі, щоб зробити дальший крок». «Дальший крок» — це та напружена творча художня праця, якою займався увесь творчий колектив «Березолу» і яка повинна була перетворювати соціальну й життєву дійсність на мистецьку.

Відтак саме поняття «перетворення», введене Курбасом у театральну практику, співзвучне конструктивістській формулі «життебудівництва» (Веселовська, 2005, с. 155).

Актори театру «Березіль», такі як Д. Антонович, С. Бондаренко, А. Бучма, В. Василько, О. Сердюк, М. Крушельницький, І. Мар'яненко, Д. Мілютенко, В. Чистякова, Н. Ужвій, О. Хвиля та багато інших, збагатили не лише театральне мистецтво, але й українське кіномистецтво, продемонструвавши високий рівень професіоналізму, започаткувавши утворення української школи кіноактора.

Для історії й теорії українського кіно важливо не тільки те, що було зроблено Курбасом безпосередньо на знімальному майданчику, а також той великий доробок, який він здійснив щодо справи виховання акторських кадрів. Бажання Курбаса як кінорежисера знімати політичний агітаційний фільм, що він і втілює у картині «Макдональд», у якій засуджувався реакційний лідер англійських лейбористів 20-х років, у жанрі детектива з карколомними трюками, втечами та переслідуваннями, говорить про нього, як про прогресивного режисера, який зміг поєднати ідеологію та кіномистецтво, інтригу й неперевершену акторську роботу. Асистент Курбаса, ветеран кіномистецтва О. Перегуда згадує:

«Макдональд літав на аероплані. Зачепившись за колеса, стрибав з триповерхового будинку на вулицю, плигав з високого паркану, вилазив на дахи й бігав по них.... Усі ці трюки виконував наш друг і товариш Бронек Бучма, якого ми прозвали Гаррі Пілем» (Василько & Лабінський, 1969, с. 189).

1927 року в журналі «Кіно» писали:

«Уже в «Макдональді» Бучма накреслив свої властивості: працювати просто, економно, виразно, насичено. Нічого зайвого, кожен рух має свій напрямок і мету... Друга особливість Бучми — це деталь. Його можна назвати майстром сконденсованої деталі, що на ній будується лейтмотив цілого фільму... Бучма в історії українського кіно відкриває собою

першу «шперенгу славних» (Кіно, 1927, с. 4–5).

Знімаючи фільм «Арсенальці», режисер уже мав певний кінодосвід, тому у фільмі він майже не вдавався до образів перетворень, але творив досить виразні композиції масових сцен. З особливою ретельністю режисер працював над монтажем.

«Курбас застосував низку технічних новинок у радянському кінематографі, наприклад, з'єднавши в кадрі одночасно дві дії: рух на зустріч одне одному білогвардійської кінноти й загону робітників арсенальців. Одразу виникало драматичне напруження — дві озброєні лави ось-ось зйдуться в смертельній битві. Саму битву не було показано, але з того, як уповільнювалась хода робітників, можна було передбачити наслідки бою» (Бобошко, 1997, с. 109).

Власне на цьому фільмі закінчилась спроба режисера працювати в кінематографі. Його вихованець О. Перегуда, який був асистентом кінорежисера, а згодом з легкої руки майстра знайшов свій шлях у кінематографі, шкодував, що майстер не продовжив працю в кіно, бо, на його думку, мав у цій справі виняткові здібності. Можливо режисера кіно цікавило менше, ніж театр, бо неодноразово він доносив свою думку учням, що театр від кіно відрізняється тим, що він заснований на перетвореннях.

Курбас був носієм революційних тенденцій театру ХХ-го століття, як соціально-історичних так і художніх. Його головну режисерську ідею можна висловити так: театр не повинен дзеркально відображувати дійсність, але повинен її активно перетворювати. Тим самим він приходиться до думки, що театр виконує активну громадсько-соціальну місію. Утопічне й реальне в його програмі об'єднуються і починають активно жити один одного. І немає нічого дивного в тому, що ідеальні завдання, які постали перед театром до революції, знайшли після неї новий і цілком конкретний вияв, наповнились новим соціальним змістом. Перетворення як естетична категорія і перетворення як вимога й потреба історичної реальності були в цьому випадку взаємообумовлені. Режисерську методологію Курбаса вирізняв пошук художніх

«знаків», за допомогою яких режисер, актор, митець прагнув якомога більше виявити соціально-психологічну сутність явища. Подія, конфлікт, проблема, характер повинні сценічно «перебудуватися», «перетворитися» в таку інакомовність, таку нову комбінацію, яка б неминуче вела до напружених асоціативних процесів (Корниенко, 1988, с. 277–278).

Висновки. Внесок Л. Курбаса в українське театральне та кінематографічне мистецтво є доволі значимим. Сьогодні його творчість ми оцінюємо з позиції видатного митця радянської сцени, режисера, що вплинув на формування національного театального мистецтва, людину яка мала свою громадянську і творчу позицію, невинного пошукача нових ідей, мистецьких підходів та інтелектуальних зрушень на українській сцені.

Шлях митця був непростим, а творчий доробок і сьогодні викликає інтерес театрознавців, театральних критиків, кінознавців, що постійно розробляють курбасівську тематику та вивчають творчість режисера. З високою майстерністю Л. Курбас утілював у життя твори драматичної

класики, він створив гострі актуальні вистави свого часу, де яскраво виявив себе дух революційної епохи, як-от: «Гайдамаки», «Пролог», «Жовтень», «Маклена Граса», «Джиммі Хіггенс».

На жаль, п'єси українського драматурга Миколи Куліша «Мина Мазайло» та «Народний Малахій» були не зрозумілими як радянському глядачу, так і театральним критикам, режисера звинувачували в тому, що він викривляє й зображує похмурою гарну радянську дійсність, а філософська вистава «Маклена Граса» взагалі не була оцінена гідно. Однак, режисер волів не здаватися і вів боротьбу з театральними штампами, вульгаризацією та спрощенням, прагнув здобути розуміння і схвалення в інтелектуального глядача. На жаль, за його переконання і небажання поступитися ними на митця було зведено наклеп, засуджено та страчено. Але для українського мистецтва Лесь Курбас був і залишається прикладом відданості справі, професіоналом і митцем, який виховав цілу плеяду молодих, талановитих, акторів та режисерів, його творчий метод і по сьогодні викликає інтерес та не втратив актуальності.

Література:

- Бобошко, Ю. М. (1987). *Режисер Лесь Курбас*. Київ: Мистецтво. С.4–98.
- Веселовська, Г. І. (2005). *Дванадцять вистав Лесея Курбаса*. Вінниця: Нова книга.
- Водяний, Х. (1969). *Спомини про Лесея Курбаса*. Зб. спогадів. Київ. С.51–68.
- Демешенко, В. В. (2010). Формування акторської кіношколи в Україні. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. О. С. Афоніна (ред.). Вип.18. Київ: Міленіум.
- Запорожец, А. В. (1986). Мастер: Воспоминания о Лесе Курбасе. *Избр. психолог. труды* в 2т. Т 1. В. В. Давыдлова, В. П. Зинченко (ред.) Москва: Педагогика.
- Кіно*. (1927). № 3. Харків: ВУФКУ.
- Корниенко, Н. (1988). Театральная эстетика Лесея Курбаса. Статьи воспоминания о Л. Курбасе. *Литературное наследие*. Москва: Искусство.
- Кузякина, Н. Б. (1988). Лесь Курбас. Статьи, воспоминания о Л. Курбасе. *Литературное наследие*. Москва: Искусство.
- Курбас, Лесь. (1969). *Спогади сучасників: збірка*. В. С. Василько (ред.). Київ: Мистецтво.
- Смолич, Ю. (1977). *Про театр*. Збірник статей, рецензій, нарисів. Київ: Мистецтво.
- Смолич, Ю. (1988). Лесь Курбас. Статьи воспоминания о Л. Курбасе. *Литературное наследие*. Москва: Искусство.

References:

- Boboshko, Yu. M. (1987). *Rezhyser Les Kurbas [Les Kurbas, the director]*. Kyiv: Mystecztvo. Pp.4–98. (in Ukrainian)
- Demeshchenko, V. V. (2010). Formuvannya aktorskoyi kinoshkoly v Ukrayini [Development of cinema school of acting in Ukraine]. *Mystecztvoznavchi zapysky [Notes on Art Criticism]: Zb. nauk. pracz.* O. S. Afonina (ed.-in-chief). Vol. 18. Kyiv: Milenium (in Ukrainian).
- Kino [Cinema magazine]*. (1927). No 3. VUFKU. (in Ukrainian)
- Kornienko, N. (1988). Teatralnaya estetika Lesya Kurbase [Les Kurbas' theatrical aesthetics]. Stati vospominaniya o L. Kurbase. *Literaturnoe nasledie*. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
- Kurbas, Les. (1969). *Spogady suchasnykiv [Memoirs of contemporaries]*. V. S. Vasylo (ed.). Kyiv: Mystecztvo. (in Ukrainian)
- Kuzyakina, N. B. (1988). Les Kurbas. Stati, vospominaniya o L. Kurbase [Les Kurbas. Articles of recollections of L. Kurbas]. *Literaturnoe nasledie*. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
- Smolich, Yu. (1988). Les Kurbas. Stati, vospominaniya o L. Kurbase. [Les Kurbas. Articles of recollections of L. Kurbas]. *Literaturnoe nasledie*. Moscow: Iskusstvo (in Russian).
- Smolych, Yu. (1977). Pro teatr. *Zbirnyk statej, recenzij, narysiv.* [About the theater. *Collection of articles, reviews, essays*]. Kyiv: Mystecztvo. (in Ukrainian)
- Veselovska, H. I. (2005). *Dvanadcyat vystav Lesya Kurbase [Twelve Plays by Les kurbas]*. Vinnycya: Nova knyga. (in Ukrainian)
- Vodyanyj, Kh. (1969). *Spomyny pro Lesya Kurbase [Memories of Les Kurbas]*. Zb. spogadiv. Kyiv. Pp. 51–68 (in Ukrainian)
- Zaporozhets, A. V. (1986). Master: Vospominaniya o Lese Kurbase [Master: Memories of Les Kurbas]. *Izbr. psikholog. trudy [Selected works on psychology]* in 2 vols. Vol. 1. V. Davydov, & P. Zinchenko (eds.). Moscow: Pedagogika. (in Russian)

Демещенко Виолетта Валерьевна**От театра к кино: творческие поиски Леся Курбаса**

Аннотация. В статье рассматривается художественный путь и творческие поиски украинского, советского режиссера Леся Курбаса, который, несомненно, остается выдающейся фигурой в истории украинской культурной жизни 1920-х–1930-х годов XX века. Он был основателем украинского политического театра, со временем и философского театра, также плодотворно работал в раннем кинематографе. Изучение творчества режиссера, его оригинального творческого метода воспитания актеров является актуальным и сегодня. Курбас стал целым театральным институтом для молодежи, он воспитал более четырех десятков режиссеров-профессионалов, которые позже стали организаторами и руководителями украинских театров, педагогами. Режиссер создал украинскую актерскую школу театра и кино, его новаторские художественные идеи остаются актуальными и на современном этапе. Он был автором собственной эстетическо-театральной концепции условно-метафорического театра, основой которого была сама жизнь. Как деятель искусства он оказал влияние на формирование сценического конструктивизма в украинском театральном искусстве.

Кроме положительных воспоминаний о режиссере его современников, также сталкиваемся со своеобразными легендами, различными свидетельствами и оценками событий того времени, все это создает некоторое мифологическое пространство вокруг творца. Поэтому сегодня нужно внимательно анализировать массив документальных свидетельств, фактов, мемуаров, литературных и театральных источников, а также пытаться быть объективными, реконструируя события и размышляя о судьбе и творчестве режиссера.

Ключевые слова: актерское искусство, режиссура, театр, кино, творческий метод, новый театр, театральная эстетика, конструктивизм.

Violeta Demeshchenko

From theater to cinematography: creative search of Les Kurbas

Abstract. The article examines the artistic path and creative pursuits of Les Kurbas, the Ukrainian and soviet director, who undoubtedly remains an outstanding figure in the history of Ukrainian cultural life in the 1920s and 1930s. He was the founder of Ukrainian political theater, and later philosophical theater; also fruitfully worked in early cinematography.

The article emphasizes the relevance of studying the creative work of the director, his original creative method of educating actors nowadays. In his own way, Kurbas became a standalone theatrical institute for young people, raised more than four dozen professional directors who later became theater managers and directors of Ukrainian theaters, teachers. The director created Ukrainian theater and cinema school of acting; his innovative artistic ideas still remain relevant today. He developed his own aesthetic-theatrical concept of conditional-metaphorical theater based on life itself. Being the man of art, Kurbas influenced the formation of stage constructivism in Ukrainian theatrical art.

In addition to the positive memories of his contemporaries, we also encounter some legends, various testimonies and assessments of events of that time, which create a certain mythological space around the artist. Hence, today we need to carefully analyze numerous documentary evidence, facts, memoirs, literary and theatrical sources, as well as try to be objective in reconstructing events and reflecting on the fate and work of the director.

Keywords: performing arts, directing, theater, cinema, creative method, new theater, theatrical aesthetics, constructivism.