

Візаві: театр і карикатура у взаємному віддзеркаленні

ГАННА ВЕСЕЛОВСЬКА

Здавалось би, зовсім різні за спрямуванням і способом реалізації, такі засоби мистецького самовиразу, як і театральне мистецтво, насправді ось уже протягом кількох століть щільно взаємодіють між собою та віддзеркалюють одне одного. Практично з моменту першої появи на сторінках періодичних видань невеликі сатиричні картинки відтворювали не лише соціально-політичні чи побутові явища, а й театральні реалії. Водночас і театр, особливо у ХХ столітті, плідно покориствувався гостросатиричними прийомами карикатуристів.

Показово, що майже всі прикметні театральні досягнення ХVІІІ століття найвиразніше зафіксовані саме в карикатурах. Принаймні завдяки цим, наче на льоту зробленим саркастичним малюнкам до нас дійшли подробиці закулісного життя видатного англійського драматурга і політичного діяча Ричарда Брінслі Шерідана.

Але особливо безжалюю щодо театру в цілому і окремих його діячів карикатура була в ХІХ столітті. Актори, як і політики, стають персонами, придатними для публічного висміювання, а пристрасі, що вирують на кону, потрапляють під збільшувальне скло художника-карикатуриста для анатомічного розтину. Разом із тим сатиричний малюнок невідомого художника початку ХІХ століття «Тальма навчає Наполеона гарним манерам

і королівській гідності» не просто пародійно зображує марні намагання політичного акселерата відтворити величну позу видатного французького актора, а й визнає театральність пріоритетом публічно-політичного життя.

Одним із найпоказовіших прикладів погляду карикатуриста на театральне життя ХІХ століття стала творчість Оноре Дом'є, автора численних сатиричних ескізів із життя паризьких бульварних театрів і актора Фредеріка-Леметра. У сукупності гравюри Дом'є наче відтворюють один із театральних вечорів у Парижі. Тут і гротескне зображення збудженої театральної публіки після перегляду мелодрами, і пристрасна сцена, під час якої актриса рве на собі волосся, і карикатурне зображення актора Фредеріка-Леметра в ролі злодія Робера Макера.

Прикметно, що саме завдяки карикатурі театральний персонаж Робер Макер отримав незалежне від театральної дійсності суспільне визнання. Тогочасні художники-карикатуристи використовували образ зятого злодія Макера як самостійну соціальну постать. Відтак і карикатуру П.Фостена «Наполеон ІІІ — Робер Макер», і пародійний проект статуї Макера О.Дом'є публіка сприймала як прозорі натяки на знак рівності між злодієм та імператором — високоповажною особою, що заслуговує на пам'ятник за життя.

Самостійне життя сценічного образу в широкому суспільно-політичному контексті — рід і справді виняткова. Як правило, протягом усього позаминутого століття газети і журнали на своїх сторінках друкували іронічно-пародійні зображення окремих акторів у тій чи іншій ролі. Але натхненником художників-карикатуристів були не лише французькі актори, такі як видатний Фредерік-Леметр у ролі Сезара де Базана.

Шаржовані зображення артистів стали своєрідною фішкою російських журналів і газет. Особливо полюбили карикатури російські театральні видання «Театр и искусство» та «Рампа и жизнь», оскільки, на відміну від тогочасної постановочної фотографії, де актори виглядали скутими й манірними, карикатура відтворювала театральну особистість у динаміці й русі. Якщо ж говорити про київські видання, то особливо багато театральних карикатур містилося на сторінках ілюстрованого додатку до газети «Киевская мысль», де друкували шаржовані портрети практично всіх київських гастролерів. На таких малюнках олівець карикатуриста схоплював акторський образ об'ємно, примушуючи його дихати за рахунок стрімких просторових характеристик.

Провідні українські актори другої половини XIX століття, яких прийнято називати корифеями національного театру, також були об'єктами пародійного зображення. Так, на сторінках російської періодики кілька разів з'являлися шаржовані портрети Марії Заньковецької та Марка Кропивницького. Щоправда, їх обох малювали не так смішно, як стереотипно: в українському національному одязі, який насправді далеко не завжди був їхнім сценічним костюмом. Два іронічні малюнки, що зображують Марію Заньковецьку у віночку, виштитій сорочці, з намистом і в плахті, відрізняються лише настроєм актриси: на одному вона стоїть босоніж із коромислом, «смутна й невесела», а на іншому, посміхаючись, пританцьовує. А обидва шаржі на визнаного батька українського театру Марка Кропивницького зроблені у різній техніці

рисунок, представляють актора як кремезного козака у смушковій шапці: в одному випадку просто суворого, а в іншому — навіть розлюченого, з закованими рукавами.

На початку XX століття стосунки сатиричного малюнка і театального мистецтва від традиційного «бачу — малюю» трансформувалися у якісно інший спосіб взаємного спілкування. Політична карикатура 1910–1920-х рр. стала провокацією і безпосереднім натхненником для багатьох театральних діячів при створенні сценічних образів, організації мізансцен та в пошуку образних рішень спектаклів. Споглядаючи політичні карикатури, де персоніфікація й алегорія завжди мали визначальне образотворче значення, режисери нового типу мислення у театрі нереалістичного спрямування щиро послуговувалися образними знахідками художників.

Вже не раз ішлося про те, що видання 1920 року «Чаплініада» з малюнками Фернана Леже могло стати своєрідним поштовокком до створення Лесем Курбасом сценічного образу Джиммі Гіггінза у виставі за Е.Сінклером 1923 року. Але той же спектакль «Джиммі Гіггінз» починався прологом «Європейсько-американський концерт держав», під час якого окремі актори у відповідному вбранні та гримі персоніфікували ту чи іншу країну. На карикатурі, видрукуваній у пресі 1922 року, події Вашингтонської конференції також відтворювалися через персоніфікації країн: США, Велика Британія, Франція та Японія грали у кості, розігруючи таким чином майбутнє Китаю, зображеного у вигляді прив'язаної до стовпа дівчини. Звичайно, театральний режисер Лесь Курбас не копіював картинку, а творчо мислив у руслі тієї ж образної системи, публіцистичної й дохідливої, прийнятної для пересічного глядача.

У Курбасовому стремлінні до карикатурних образів можна пересвідчитися, зваживши на загостреність пластичного акторського малюнка та численні грими-маски у його виставах. Але існує ще одне припущення щодо можливого використання ним політичного малюнка як візуального образу

спектаклю. На одній із політичних карикатур Олександра Довженка, видрукуваній у середині 1920-х рр. у харківській газеті «Вісті», було зображено польського державного діяча І. Падеревського, який згодом став прототипом однієї з дійових осіб п'єси Миколи Куліша «Маклена Граса», поставленої Лесем Курбасом 1933 року. До свого приходу в політику Ігнацій Падеревський був відомим композитором і піаністом, а тому концертував у Парижі на користь фонду вдосконалення отруйних газів. Саме цей виступ став приводом для саркастичного сміху Довженка, який зобразив Падеревського як витонченого естета, що крутить шарманку, розмальовану черепами і кістками, а в залі замість слухачів сидять різні звірі: віслюки, бегемоти, крокодили, мавпи. Трансформований у Падура Падеревський з'являвся на сцені театру «Березіль» також із музичним інструментом — окаріною, але вже як жибрак, оскільки невдатний політик-музикант на той час демонстративно вийшов у відставку.

Випадки використання карикатурних образів театральними і кінорежисерами протягом 1920-х рр. були досить численними. Зокрема, чимало таких образів можна відшукати у німця Ервіна Піскатора, натхненником якого став Георг Гросс — відомий німецький художник-сатирик, автор гротескних ляльок, мультиплікаційного фільму та масок до вистави «Бравий вояк Швейк» (1928). «Задня завіса слугувала екраном, напроти якого вирізали і наклеювали рисунки карикатуриста Георга Гросса... Перший рисунок зображав пару пихатих австрійських генералів, з важко обвислими вусами і медалями; суддю з голим черепом замість обличчя; священика з маленьким розп'яттям на кінчику носа. Нові рисунки з'являлися через певні проміжки часу»¹. Врешті-решт навіть склалася серія малюнків «Швейк», надрукована окремим альбомом, після чого почалася судова справ проти Гросса за папуження бога.

Хоча з другої половини 1920-х рр. самих карикатур на театральних діячів та на їхні вистави стає значно менше, що в контексті ре-

алій вітчизняного театру пояснюється як динамічним розвитком репортажної фотографії, так і політичною цензурою, на сторінках тогочасної харківської преси можна відшукати чимало шаржованих зображень акторів у тих чи інших ролях. Цілою портретною галереєю персонажів із вистави «Золоте черево» (1926) театру «Березіль» проілюстрував рецензію на цей спектакль художник Ю. Тольбарг у газеті «Вечернее радио». Мило-іронічні малювані портрети В.Чистякової — Любуні, М.Крушельницького — Малахія, Й.Гірняка — Кума, Г.Бабіївни — Агапії також супроводжували одну з перших рецензій на виставу «Народний Малахій» (1928) у тому ж театрі.

Але найбільшу увагу карикатуристів серед акторів-березильців привертала своєю надвизуальною артистичною характерністю Мар'ян Крушельницький. Його, мов фантастичного головастика з голим черепом, в окулярах-велосипедах зобразив на сторінках журналу «Нове мистецтво» художник Д.Власюк у ролі Победоносцева з вистави «Пролог» (1927), а в «Універсальному журналі» було опубліковано іронічний рисунок М.Симашкевич «Крушельницький серед своїх персонажів» (1929), де актор як тінь притулювся скраєчку на лаві біля втілених ним постатей. І, нарешті, гротескне зображення Крушельницького-Падура із «Маклени Граси» (1933), з вишкіреною щелепою та наїжаченим жмутком волосся, дало привід дослідникам його творчості говорити про схожість актора у цій ролі на дикобраза, вбачаючи таким чином певну сентиментальність в акторському трактуванні. Разом із тим, якщо згадати, що постановник вистави Лесь Курбас, можливо, послуговувався Довженковим карикатурним зображенням Ігнація Падеревського, тишприпущення про м'якість акторського рисунка Крушельницького відпаде саме по собі. Галерею іронічних зображень Мар'яна Крушельницького увінчує ювілейна гравюра-шарж Василя Касіяна 1939 року, на якій актор, наче Зевс-громовержець, розташувався десь на небесах, тримаючи в одній руці блискавку, а в іншій — театральну завісу.

Серед доробку Олександра Довженка також збереглося кілька театральних карикатур. На відміну від письменників, яких Олександр Довженко малював цілими гуртами, серед шаржів на режисерів відомо лише зображення керівника театру ім. Т. Шевченка Д.Ровинського, в якому він працював на початку 1920-х рр. Із вистав Довженко карикатурно “прорецензував” скандальну постановку Бориса Глаголіна «Моб» (1925), здійснену у театрі ім. І.Франка. А на малюнку «Універсальний макет», у назві якого закодовано іронічне ставлення до спектаклю «Універсальний некрополь» театру ім. Г.Михайличенка, узагальнюючим шаржем відтворив конструктивістське оформлення постановок українських театрів.

Конструктивізм, що був одним із найвпливовіших напрямків тогочасного авангардного мистецтва, став предметом як для літературної сатири, так і для художнього пародіювання. Зокрема, на сторінках харківського журналу «Нове мистецтво», який виходив протягом

1925–1928 рр., з’явилася карикатура художника Б.Фрідкіна, у якій також відлунувала дискусія про конструктивізм: на ній карикатурно зображений критик М.Романовський, припавши на одне коліно, звертався до височенного чубатого Леся Курбаса зі словами: “Олександр Степановичу! Ваш конструктивізм я визнаю”.

Загалом же рисувальна техніка конструктивістів спровокувала появу не лише новітніх напрямів у тогочасній поліграфії, а й зумовила особливу образність карикатури кінця 1920-х рр. Ці малюнки стали чи не останніми спробами іронічно зафіксувати театральний світ, оскільки з початку 1930-х рр. гостре перо карикатуриста практично повністю поглинається побутово-соціальною сферою. Карикатури на п’яниць і прогульників, міщан із фікусами та невірних чоловіків — ось головні теми радянського сатиричного малюнка, серед яких театрові, звісно, немає місця.

¹ Стайн Дж. А. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : В 3 кн. Кн. 3 : Експресіонізм та епічний театр / Дж. А. Стайн / пер. з англ. О.Дзера. — Л., 2004. — С. 175–176.