

**«ГАЙДАМАКИ» ЛЕСЯ КУРБАСА ТА МАНІФЕСТ
ТЕАТРУ ЖОРСТОКОСТІ
Контекст — експресіонізм**

Період від початку 1920-х є дуже різноманітним із точки зору естетичних принципів та творчих методологій. Досліджуючи творчість Курбаса у період Київського драматичного театру (Кийдрамте), який восени 1920 р. отримав статус Державного мандрівного театру НКО УРСР, ми, як і в часи «Молодого театру», стикаємося з тим, що майже кожна нова вистава є окремим естетично-громадським маніфестом. Саме в цей період Лесь Курбас стає на шлях втілення однієї з грандіозніших театральних утопій ХХ ст. — створення «театральної імперії», яка б не тільки розвивала та просуvalа сучасні театральні концепції, але й активно би впливала на формування світоглядних моделей у суспільстві. В історії світового театру того періоду Курбас на цьому шляху не був одиноким: схожі ідеї висувалися та частково реалізовувалися в практиці Всеволода Мейєрхольда, в концепціях Антонена Арто, в ідеології німецького театрального експресіонізму. Але Курбас, можливо, ближче за всіх просунувся до практичного втілення цього проекту, доказом чого є досвід Мистецького об'єднання «Березіль».

Ми спробуємо дослідити, яким чином втілювалася концепція сценічного мистецтва як чинника формування соціально-громадських процесів, в тому числі і в просторово-сценографічних стратегіях театру в контексті експресіоністичного мистецтва, та проаналізуємо просторову концепцію вистави «Гайдамаки» — одного з найвиразніших прикладів експресіоністичного театру в українській сценічній практиці.

Естетико-філософське підґрунтя та інтерпретація простору в мистецтві експресіонізму. Поміж інших проектів європейського культурного модернізму, жоден не знає такої кількості дефініцій, як експресіонізм. Ще на початку минулого століття художня та літературна критична думка схилилася до того, що експресіонізм не є новим мистецьким стилем або художнім напрямком. Усепроникливість та універсальний характер експресіоністичних концептів указу-

вали, радше, на те, що на межі століть європейське мистецтво підключилося до світоглядного ресурсу, який принципово відрізнявся від того, що досі входило в коло уваги художньої культури. «Розуміння експресіонізму як виключно стилю в мистецтві пов'язане з тим, що перші ознаки нових шукань виявились саме в мистецтві. За живописом виступили письменники, композитори, мислителі та політичні діячі з експресіоністичними спробами державних реформ <...>. В основі всього лежали не сваволя та мода, але такою була виключна зосередженість розуму в одній царині, і царина ця — нова мораль». Так характеризує експресіонізм один із його перших дослідників Фрідріх Маркус Гюбнер у статті «Експресіонізм у Німеччині» [1].

Натомість, сучасний погляд на природу експресіонізму включає думку, що це був «найневчасніший з усіх авангардових рухів» свого часу. Принаймні, саме такий погляд обстоює сучасна нідерландська дослідниця експресіонізму Вівіан Ліска [2]. Як явище (мистецьке, культурне, світоглядне) експресіонізм виступає в якості своєрідного амортизатора руйнівних процесів, що охопили суспільну свідомість напередодні й поміж двома війнами, перед обличчям антигуманних тоталітарних систем (нацистської та радянської). Окрім цього, експресіонізм характеризується і тим, що він робить ревізію концепції людської особистості, яка споріднює його з «архіпелагом» екзистенціалізму, перші спроби розвідок якого спостерігались вже в 1920-ті роки (зокрема, у працях К'єркегора та Ясперса).

В основу філософії експресіонізму було покладено ідею перетворення дійсності засобами мистецтва. «Експресіонізм — світогляд утопічний. Світогляд цей ... не є наслідком війни, — пише Гюбнер, — та у 1914 р. намітився вже з усією ясністю. Він народився із шопенгаурівського песимізму та прийняв його трансцендентальне положення «світ — це наша уява» [3]. Перші теоретики експресіонізму часто зіставляють в одній площині художні та політичні або соціальні явища. «Активний дух», «нові буря і натиск», «поновлений світ», «сила й воля, впертість та супротив» — таким є стислий контент експресіоністичного руху.

Естетичні позиції експресіонізму були обумовлені тим, що основний об'єкт творчості — людина — отримав у ньому принципово нову інтерпретацію. В основу методу дослідження людини в мистецтві експресіонізму покладено естетичну теорію «вживання» або «*вчувствования*» (автор терміну — один з перших теоретиків експресіонізму Вільгельм Воррінгер), яка була заснована на чуттовому інтуїтивізмі. Відповідно до цієї теорії, до естетичного об'єкта долучався внутрішній зміст особистості. Динаміку формування нових підходів до проблеми особистості (проблеми «я») відстежує дослідниця Ірина Куликова, яка пише, що ідеологічні попередники експресіонізму, зокрема,

Ф. Т. Фішер та Т. Ліпс, вважали, що поштовхом для виникнення естетичних відносин є символічна перцепція (чуттєве сприйняття) та позасвідомо проєкція душі в позбавлені душі речі. Також відмічається здатність інтенсифікації нашого «я» у процесі творчості. Чи не головним фактором мистецтва віднині стає індивідуальна оцінка факту, «цінність у собі» [4].

Отже, головний об'єкт творчості в мистецтві експресіонізму — людина. Методи дослідження цього об'єкту — інтроспекція (самоаналіз, рефлексія), «вчуттєвовація» (внесення людських думок в предмети), інтерпретація особистих почуттів та переживань поза зв'язком із явищами дійсності. «Експресіонізм заклав глобальну парадигму естетики ХХ ст., естетики пошуку кордонів поміж вимислом та ілюзією, текстом та реальністю. Ці пошуки так і не увінчалися успіхом, оскільки скоріше за все таких кордонів або не існує взагалі, або їх так багато, як суб'єктів, які займаються пошуком цих кордонів» [5].

Експресіонізм став поштовхом до втілення нової просторово-часової концепції у мистецтві. Перші прояви нових просторотворчих тенденцій ми спостерігаємо в явищах образотворчого мистецтва наприкінці 1900-х років. Першими на цей шлях стали автори концепції «абстрактного експресіонізму» — художники груп «Міст» (Die Brücke) (1909) та «Блакитний вершник» (Der Blaue Reiter) (1911). Одним з ідеологів останньої був Василь Кандинський.

В основу програми ранніх експресіоністів було покладено розкриття трансцендентальної суті речей. У своїх трактатах «Духовний початок у мистецтві» та «Блакитний вершник» Кандинський провіщає революцію всіх основних принципів мистецтва та виголошує війну «дійсній природі». Він шукає аналогій між мистецтвом зображення та музикою, шляхів безпосереднього впливу колористичної та пластичної «партитури» живописного твору. Живопис порушує всі звичні зв'язки та прагне тієї ж свободи від зображення реальних об'єктів, що і музичні твори: «Звук просторових форм, музичні тональності кольорів, закони їх симфонічного розвитку давно вже входять складовим елементом в душу живопису», — пише згодом Макс Мартерштейг у статті «Новітня Німеччина в літературі та мистецтві» [6]. Так було покладено початок пошукам у галузі ритмо-пластичних відповідників кольору та формі.

Наступний етап розвитку експресіонізму припав на повоєнний період. Перша світова війна стала детонатором соціокультурних процесів, в основі яких лежала ідея можливості перетворення дійсності засобами мистецтва. Сучасники вважали цей період періодом нової «бурі та натиску». Ідея взаємопроникнення політики та мистецтва, якої донедавна ледь не жахалися, стає популярною. Художники все частіше обирають теми політичні, соціальні, гостро актуальні, майже на грані з плакатом (у цей час в образотворчому мистецтві часто виникає мотив друкованого тексту, який стає частиною художнього повідомлення).

Експресіоністи 1920-х намагалися синтезувати досвід своїх попередників та користуватися напрацьованими прийомами для відтворення сучасного життя в адекватних йому мистецьких формах, накладаючи «сітку» нового бачення на оточуючу реальність. Загострення, акценти, фіксація на окремих, найбільш важливих, з точки зору митця, деталях, перетворювало експресіонізм у мистецтво декларацій громадських поглядів.

В мистецтві театральному, а саме в його сценографічних проявах, перші рефлексії на експресіонізм з'являються наприкінці 1910-х років (спершу в німецькому театрі, а згодом і в театрах Росії, Польщі, Чехословаччини та ін.). Декларуючи рух від зображення до виразності, експресіоністи заперечували поділення реальності на зовнішню і внутрішню, напряду пов'язуючи її форму із суб'єктивними відчуттями реципієнта. Спостерігається тенденція найпростіші, побутові речі зображувати крізь призму дефрагментації, непевності фізичних характеристик предметного світу, ніби реальність, навіть у простих її проявах, відмовляється триматися купи. Перед мистецтвом постала проблема, в який спосіб можливо відтворити в художньому творі внутрішню реальність, яка віднині стає основним об'єктом художнього зображення.

Театр знайшов відповідь на це питання, запропонувавши тип експресіоністичної сценографії, яка візуалізувала б на сцені, насамперед, емоційні стани героїв вистави. Світ у сценічних творах художників-експресіоністів інтерпретується як ілюзія, пустеля, гра світла й тіні в уяві персонажів. Зазвичай, саме таким чином вирішується простір вистав за п'єсами Г. Кайзера чи В. Газенклевера: дефрагментований світ, порушені перспективи будинків, що погрозливо нависають, гіперболізація значущих деталей. Головним прийомом експресіоністичної сценографії був сценічний живопис (велике значення надавалось психоемоційним інтерпретаціям кольору), поєднаний з використанням різноскерованих планшетів, що додавали середовищу додатково «неправильного» малюнку. Окрема роль у художньо-просторовому вирішенні вистав відводилася освітленню. Характерний експресіоністичний прийом роботи зі світлом — контрастний, локально окреслений промінь, яким вихоплювались окремі фрагменти декорацій, фігур та облич.

«Гайдамаки»: апробація експресивного простору. Як автор інсценізації шевченкового твору, Лесь Курбас неодноразово звертався до постановки «Гайдамаків». Прем'єра вистави в його постановці відбулась в Києві в березні 1920 р., в день 59-х роковин із смерті поета, в Першому театрі Української Радянської Республіки (згодом, в грудні 1920 р., вже за часів Кийдрамте, вистава була відновлена в Умані, де на той час перебував театр; в березні 1924 р. «Гайдамаки» були перенесені на сцену «Березоля»; після переїзду театру до Харкова вистава в 1930 р. була поставлена і на харківській сцені).

Леся Курбас (з допомогою художника вистави А. Лісовського) розробив просторову та сценографічну концепцію «Гайдамаків». Оскільки збереглися записи авторської редакції «Гайдамаків», на основі яких було зроблено реконструкції, нам досить багато відомо про те, як виглядала ця вистава: одяг сцени складався з двох завіс — звичайної, театральної, і друга — сірої полотняної, в густу складку. Завіса більш темна, костюми «Десяти слів поета» — світло-сірі свитки. На третьому плані — три помости. Середній довгий поміст із двома сходинками — наперед, на глядача, і ззаду, від глядача, — являв собою пологі сходи.

У зоровому образі вистави велику роль відігравало світло — освітлення театрального горизонту та локальне, прожекторне освітлення, що створювало світлові контрасти. Використання рампи дуже обмежене (Г. Довбищенко та М. Лабінський здійснили реконструкцію вистави, спираючись на окреме видання (вид-во «Книгоспілка», 1926 р.) запису вистави, зробленого В. Василько).

Такий мінімалістичний підхід дозволив Курбасу вирішити цілий комплекс творчих та естетичних задач, що він ставив перед театром. «Різаний» помостами планшет сцени давав змогу будувати об'ємні, динамічні мізансцени. Сірий колір завіси та костюмів не тільки відсилав уяву глядачів до традиційного полотняного одягу української «сіроми», але й був ідеальним фоном для роботи зі світлом, якому режисер відвів цілком окрему роль у цій виставі. За його допомогою Курбас досягав того чи іншого емоційного забарвлення сцени: «Три-можна заграва на заднику доповнювала стрімкі мізансцени учасників масовки <...>. Але це не було натуралістичним зображенням пожежі. Розбурхане полум'я сприймалося як нестримна ненависть. Динамічність сцени досягалася поступовим наростанням кількості червоного світла. В цьому емоційному епізоді в ідеальному поєднанні діяли всі чинники: світло, музика, слово і відповідний до них рух» [7].

Побудови масових сцен — динамічне розташування статичних, статуарних, акцентованих груп на сірому тлі — ритмічно та пластично структурували сценічний простір. Фронтальні, розгорнуті мізансцени змінювалися динамічними. Строга симетрія раптово ламалася. Ще один новий для української сценічної практики прийом був апробований Курбасом у цій виставі. Це так звана «жива декорація», роль якої, поміж іншим, виконував «хор»: «Основні мізансцени «Десяти слів поета» відбувалися на другому плані і надавали постатям пластичності, як на барельєфі» [8]. В кульмінаційній сцені поховання Гонтою дітей дія так само посувається на задній план: чорна фігура на тлі палаючої заграви стає символом трагедії.

Микола Бажан, який жив в Умані під час перебування там Кийдрамте, неодноразово бачив виставу та брав участь в масових сценах, ділиться своїми

враженнями: «Ти можеш дивитися її знову й знову — жадібно, схвильовано, ненаситно. На уманську базарну площу у стін тієї самої монастирської будівлі, в якій ти зараз заціпеніло застиг на лаві та разом з іншими глядачами переживаєш давно минулу, але досі вражаючу трагедію, виходить Гонта». В цих словах відмітимо важливі для нас моменти. По-перше — нашарування кількох реальностей, що були зведені Курбасом в один часопростір. Перший шар — історична реальність, що розгорталася буквально на цьому місті (вистава гралася в приміщенні колишнього базиліанського монастиря — дійсного свідка подій, що описані в поемі Шевченка). Другий — її літературна інтерпретація. Третій — реальність сьогодення, в якій простежувались недвозначні аналогії з минулим. Четвертий — інтерпретація театральна, що поєднувала все це «тут і зараз». По-друге — ситуація граничної екстремі, якою характеризуються як історична основа інсценізації, так і обставини, в яких вона готувалася та виставлялася. Усе це складалося в художнє послання вражаючої емоційної сили.

В 1932-33 роках французький театральний «екстреміст» Антонен Арто публікує Перший та Другий маніфести Театру Жорстокості. Ось як з позицій сучасної театральної теорії характеризує футуристичний проект Театру жорстокості Патрис Паві, за словами якого це «план вистави, що справляв би на глядача емоційно-шокове враження задля вивільнення його з-під влади дискурсивного та логічного мислення та повернення йому безпосередності сприйняття шляхом нового роду катарсису...» [9].

В Першому маніфесті Арто зупиняється на темі магічних можливостей впливу специфічно театральних засобів, які він, за силою дії, ставить в один ряд з обрядами екзорцизму. Він формулює концепцію правдивої театральної мови: «Цю особливу мову можна визначити лише властивими йому (театру) засобами динамічної та просторової виразності <...>. Театр здатний вирвати у мовлення саме його здатність розповсюджуватися за межі слів, розвиватися в просторі <...>. Саме тут до справи беруться інтонації, особлива вимова окремих слів. Тут підключається — окрім чутної мови звуків — також видима мова об'єктів, рухів, поз, жестів — лише за умови, що їхній зміст, зовнішній вигляд, нарешті, їх сполучення, подовжені доти, поки вони самі не перетворюються на знаки, а знаки ці не складуть свого роду абетку <...>».

Таким чином, йдеться про те, щоб створити для театру певну метафізику мови, жестів та висловлювань, і зрештою вирвати театр з психологічного та гуманітарного занепаду» [10]. У Другому маніфесті йдеться про те, що театр має обирати для постановки не написані драматичні твори, а загальновідомі сюжети, які відповідають «збудженню та неспокою, що властиві нашій добі». Про те, що театр має повернутися до прадавніх міфів, і це зробить його принадним навіть для найхолоднішої публіки. Про те, що «театр буде, перш за все, засно-

ваний на видовищі, всередині якого ми запровадимо нове уявлення про простір, що віднині буде використовуватися під усіма можливими кутами зору в перспективі глибини та висоти. До цього уявлення приєднається специфічна ідея часу разом із рухом <...>. Таким чином, театральний простір буде використано не лише в його різних вимірах та обсязі, але також, якщо можна так сказати, зі зворотного боку» [11]. Теорії Арто, як відомо, не знайшли відгуку у його сучасників, але згодом, разом з напрацюваннями Брехта та Піскатора, саме вони лягли в основу концепції «тотального театру» у її сучасному розумінні (зауважимо, що розгорнутий культурфілософський аналіз феномену Арто ми знаходимо у відомій статті Мераба Мамардашвілі «Метафізика Арто» [12]).

Вистава «Гайдамаки» здається створеною буквально за схемою Маніфестів Театру Жорстокості. Але створена вона була більш ніж за десять років до їх написання. Що спричинило такий збіг, та чому цей аспект курбасівської творчості знаходиться поза увагою більшості досліджень? «Цікаво, що Курбасівська «семіотика», — зауважує, розмірковуючи на цю тему, Неллі Корнієнко, — перегукується з метафізикою Арто й коли він обирає естетичну взаємодію «жесту» й «слова», «предмета й жесту», шукає «просторової мови» знаків; але Арто використовує інші, ніж Курбас, мотивації її пошуку. Глобальні, глибоко внутрішні установки Курбаса на театр-храм-містерію, як трансцендентальний феномен, були заявлені його молодшим колегою — Арто. Історичний і соціально-психологічний контексти буття на якийсь час «відібрали» у Курбаса цю ідею (хоча, жорстко кажучи, він ніколи від неї повністю й не відмовлявся) — і це один із моментів його власної трагедії, як і трагедії нашого українського театру» [13].

У цій роботі ми не вдаватимемося до детального відтворення просторово-композиційного рішення вистави — її реконструкції та аналіз можна знайти в роботах Неллі Корнієнко, Миколи Лабінського, Галини Довбищенко, Ганни Веселовської. Натомість, спробуємо зіставити просторовий, предметно-речовий, світловий, мізансценічно-композиційний, ритмічний та звуковий ряди «Гайдамаків» зі схемою Першого маніфесту Театру Жорстокості, що, можливо, надасть нової оптики для інтерпретації «Гайдамаків».

Ми будемо спиратися на «уманську» версію вистави, оскільки саме вона точніше відповідає первісному задуму Курбаса. Набагато пізніше, в черговий раз поновлюючи «Гайдамаків», Курбас зауважив, що в 1920-му ця вистава звучала по-іншому, актуальніше, революційніше [14]. На фоні нескінченної громадянської війни, перед загрозою окупації Києва білопольськими військами, «Гайдамаки» 1920 р. були унікальним прикладом дивовижного збігу художнього та реального, літературного та історичного.

	Лесь Курбас [15]	Антонен Арто [16]
Музичні інструменти	Вистава створена в тандемі Л. Курбаса та Р. Глієра. Курбас вважав, що драматичний твір треба будувати так само, як і музику. Прийом контрасту між музичним та сюжетним рядом — Гонга ховає дітей під звуки «козачка».	«Необхідність глибоко та безпосередньо впливати на чутливість глядача ... вимагає й у звуковому плані шукати абсолютно незвичні властивості звуку та його вібрацій».
Світло, освітлювальні прилади	Світлова партитура відрізнялась дієвістю. Зображення місця дії змінювалось завдяки світловому оформленню. Світлові ефекти передавали емоційні стани героїв вистави.	«Для того, аби досягнути певних якостей світлового тону, необхідно ввести в уявлення про освітлення елементи тонкості, щільності, непрозорості з метою передати відчуття тепла, холоду, страху...»
Костюми	Домінував сірий колір небіленого полотна — традиційного одягу української «сіроми». «Десять слів поета» вдягнуті в стилізовані сірі свитки.	«Деякі костюми, що існують тисячоліттями та мають ритуальне значення ... зберігають для нас красу та начне одкровення завдяки близькості до традицій, що їх породили».
Сцена, зал	Вистава гралася в приміщенні базилікального костюоу. Барокове оздоблення склепінь, акустична довершеність та чутливість простору. Сцена змонтована на місці олтаря. У виставі була присутня сцена літургії.	«Покинувши театральні зали, що існують нині, ми відшукаємо який-небудь ангар або сарай та дамо розпорядження переробити його відповідно до спеціальних прийомів, що досягли вершини в архітектурі деяких церков або святилиць, так само як у пропорціях деяких храмів Високого Тибету».
Предмети, маски, аксесуари	Предметний ряд вистави обмежений найнеобхіднішим: бойовими атрибутами — ножами, списами, косами, шаблями. Експресивний грим функціонально дорівнювався масці.	«...Усі речі, що зазвичай потребують реальної демонстрації, мають бути потай замінені або скриті».

Декорації	Порожня сцена, сірі сукна. Три стани, що створювали «різаний» планшет, давали змогу повніше використовувати сценічний простір та будувати експресивні мізансцени.	«Не повинно бути взагалі ніяких декорацій».
Актуальність	Співставлення історичного та реального ряду подій: гайдамачини та участі поляків у громадянській війні на Україні.	«...Мені можуть сказати: це театр ... далекий від актуальності та безпосередніх подій — о, так! Але не від того, що є глибинним у наших турботах...»
Твори	Інсценізація поеми Шевченка зачіпала найбільші на той час суспільно-політичні проблеми.	«Ми не гратимемо за написаною п'єсою, але спробуємо створити постановку навколо відомих тем, фактів або творів».
Вистава	Як видовище, «Гайдамаки» синтезували всі існуючі засоби театрального впливу.	«Необхідно відродити ідею всеохоплюючого видовища. Проблема полягає в тому. Аби примусити промовляти, напоїти та обставити такий простір...»
Актор	Акторська гра була підпорядкована ритму, характеру виявлення емоцій, врахуванню композиційної структури вистави.	«Актор — це одночасно і елемент надзвичайної важливості, оскільки від дієвості його гри залежить успіх усієї вистави, і певний пасивний та нейтральний елемент, оскільки йому повністю відмовлено в усякій особистій ініціативі».

Запропонована вище таблиця зробить наведені аналогії більш наочними.

В Маніфесті Арто є ще один пункт — «Жорстокість». В ньому йдеться про те, що театр неможливий без певного елемента жорстокості, що його покладено в основу вистави. Леся Курбас взяв за основу вистави літературний матеріал, в якому сцени насилля (включно з убивством дітей) безперервно змінюють одна одну. Але, як зауважує Неллі Корнієнко, «у виставі Курбаса відбувалося перетворення смислу: вбивство дітей ставало на сцені таким, яким воно могло б постати перед нами в античній трагедії, де здійснення злочину долається виходом у катарсис» [17].

1. Экспрессионизм: Сборник. — Пг; М., 1923. — С. 56.
2. Ліска В. Передовий загін та травматичний досвід: невчасність німецького авангарду // Експресіонізм. Збірник наукових праць. — Львів, 2002. — С. 20.
3. Гюбнер Ф. М. Экспрессионизм в Германии // Экспрессионизм: Сборник. — С. 55.
4. Куликова И. С. Экспрессионизм в искусстве. — М., 1978. — С. 25.
5. Руднев В. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. — М., 1997.
6. Экспрессионизм: Сборник. — С. 28.
7. Довбищенко Г., Лабінський М. На сцені «Гайдамаки». — К., 1989. — С. 45.
8. Там само. — С. 40.
9. Пави П. Словарь театра. — М., 1991. — С. 352.
10. Арто А. Театр и его двойник. — М., 1993. — С. 96–97.
11. Там само. — С. 133–135.
12. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. 2-е изд. — М., 1992. — С. 375–388.
13. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — К., 1998. — С. 244–245.
14. Довбищенко Г., Лабінський М. На сцені «Гайдамаки». — С. 35.
15. Реконструкція вистави надається за: Довбищенко Г., Лабінський М. «На сцені «Гайдамаки». — С. 39–48; Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — С. 121–134.
16. Тексти Маніфестів надаються за: Арто А. Театр и его двойник. — М., 1993. — С. 103–108.
17. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — С. 127.