

ЛЕСЬ КУРБАС І ВЕРТЕП

Вертець — емблематичний феномен національної традиційної культури, тому особлива увага до нього лідера українського театрального авангарду Леся Курбаса потрібне пояснень. З-поміж імовірних мотивів, котрі спонукали реформатора національної сцени залучати вертець до власних естетичних шукань, зауважимо неугавний інтерес до універсальної природи вертепу, чию структуру визначає органічна єдність проблем буття з художнім каноном. Крім того, варто пам'ятати, що його творчі пріоритети вирізняла зацікавленість саме універсальними речами — це стає очевидним при знайомстві зі спадщиною митця, в якій вертепні рефлексії були нормою.

Почати варто з прем'єри «Різдвяного вертепу» в «Молодому театрі» на Різдво 1919 року. Цій події передувала драматична історія фактичного розколу трупи, спровокованого вибором такого літературного матеріалу. Чимало учнів Л. Курбаса категорично не сприймали ідею залучення вертепу до репертуару першого українського студійного театру, в надрах якого формувалася новітня режисерська культура. Натомість очільника «Молодого театру» надто приваблювало можливість здійснити радикальний творчий прорив у оновленні національного кону, сказати б, не на «території» модерної європейської драми. Він хотів використати задля цього самобутню театральність вертепного дійства, однак керувався у своїй роботі прагнув модерною мистецькою ідеологією. Цьому сприяє специфіка вертепу, який, з одного боку, сформував генотип національного театру, а з іншого — міг стати оригінальним плацдармом для експериментів із видовою природою театру.

Оскільки Л. Курбас не був склонний обмежувати панілітуру виражальних засобів, це створювало плідний ґрунт для експериментів, бо не стримувало свободи мистецького самовияву, навпаки — дозволяло спирачатися на різноманітні художні феномени. Втім, тут потрібні застереження: згадувану роботу жодним чином не слід розглядати як реалізацію вчення Гордона Крега про «надмаріонетку», до чого вдається окремі дослідники. Л. Курбас мав зовсім інакший намір. Його зауважив учасник тих подій — В. Василько. Він стверджував, що для акторів головним об'єктом студійного опрацювання була імітація руху ляльки, адже Л. Курбас бачив велику користь у такій роботі: «Треба знати основу руху ляльки, механіку, а не логіку поведінки персонажа [...] Всі почуття первінні, ясні, прості, чіткі [...] Це колосальна вправа на володіння своїм тілом [...] Тут на першому плані не психологія, а рефлексологія [...] важливе відчуття актором основи руху [...] Коли є вправи на володіння своїми нервами, то можуть бути вправи і на усвідомлення механіки людських рухів» [1, 137–138]. Учасники тих подій пізніше говорили, що «це була велика школа для відчуття актором форми» (В. Василько), називатимуть її «трампліном у творчому зростанні

Л. Курбаса, А. Петрицького, а разом з ними і всього нашого колективу» (С. Бондарчук), зауважуватимуть, що у них тоді «вперше з'являється розуміння справжньої суті, дійсної природи театру, розуміння театру як гри» (Й. Шевченко).

Для новонародженого сценічного колективу репетиції стають серйозним випробуванням, насамперед, пластичної вправності. Для початку кожен мав сам собі відповісти на питання: «Як я володію своїм тілом, психікою, іншими виражальними засобами?». Насамкінець актори мали навчитися доносити найскладніші ідеї засобами, котрі могли, на перший погляд, здатися навіть примітивними.

Чи поталанило молодотеатрівцям досягти успіху в тих спробах? З небагатьох численних свідчень тієї доби відомо про видатну роботу Р. Нещадименко у ролі Рахілі. Лишилися згадки про оплакування геройною своєї дитини. Епізод, фактично, утворював єдиний, цілком механічний, короткий рвучкий рух утирання сліз повернутою назовні долонею. Цей «немудрящий» жест несподівано справляв дуже сильне враження на глядачів, надзвичайно збуджував їхні емоції. Актриса рухалася немов лялька. Вона імітувала страждання ляльки у «найпростіший» спосіб, викликаючи реакцію на ляльку як на особливе сакральне втілення живої людини.

Додамо, що у «Різдвяному вертепі» на кону «Молодого театру» одночасно діяли актори, які імітували ляльок, і актори, які ляльок не імітували. Наголошенню цієї сценічної диспозиції допомагало візуальне вирішення вистави, де приналежність персонажів до «верхнього» чи «нижнього» світів засвідчував костюм. Інтермедійних героїв художник одягнув у звичайні вбрання, а персонажів літургійної частини, котрі, власне, імітували рухи ляльок, — у костюми з пофарбованої марлі, аплікованої яскравими паперовими латками.

Нарешті, герой діяли в оригінальному середовищі. Попередні кону А. Петрицькій побудував двоповерхову вертепну хоромину, оздобивши її близкую фольгою та кольоровим папером. Обабіч хоромини розташував криласи, на яких хор бурсаків співами коментував сценічні події. Самим лише поділом будиночку на верхній і нижній поверх — на сакральну й профанну частини — режисер і художник підсилювали метафоричний сенс усього сценічного дійства. В такий спосіб вони ще більше наголошували на універсальності ляльки як сакрального об'єкту. Цій меті також сприяли співи-коментарі хору бурсаків. (Тут важко зігнорувати той факт, що функція хору, яку Л. Курбас розробляв в українському драматичному театрі, починаючи з «Едіпа царя» і до «Гайдамаків», насправді була прийомом образного «відсторонення», котрий належить до технологій саме модерного мистецтва). Тому дуже важливо, що у роботі

над «Різдвяним вертепом» цей прийом набув нового самобутнього виразу).

По суті, вертеп є ідеальною театральною формою, де сакральне і профанне утворюють цілісність, де літургійна частина, що сягає Нового заповіту, органічно співіснує з картинами побутового життя інтермедійних персонажів. Цілком слушно традиційні підходи до «осучаснення» вертепної вистави стосувалися її інтермедійної складової, бо саме вона дозволяє активізувати діалог театру з теперішнім часом у найпростіший спосіб.

У виставі «Молодого театру» все було інакше. Саме в літургійній сфері постановник не лише знайшов спосіб для актуалізації сценічного дійства, а й визначив його фокус. Ним стала най актуальніша тема вистави: страждання звичайної людини — Рахілі, історія загибелі дитини — жертви політичного свавілля, жорстокого цинізму влади. Відповідний стан світобудови Л. Курбаса визнавав жахливим і нестерпним. Тож усі мотиви, сюжетні лінії, пов'язані з загибеллю дитини, він вочевидь уважав центральними, такими, що в них «закодоване» питання про долю й майбутнє України.

Зауважені підходи зробили «Різдвяний вертеп» явищем, суголосним зразкам новітнього європейського мистецтва. Однак найважливіше — ідейна програма вистави загострила проблему гуманістичного вмісту діяльності театру як такого, художньої культури в цілому. Врешті, на цих принципах сформувалася світоглядна позиція Л. Курбаса, поза якою він не бачив перспектив модерного українського мистецтва. Крім того, наприкінці 1910-х років стає очевидним, що, оновлюючи національний кін, Л. Курбас найсміливіше експериментує, насамперед, на теренах української класичної спадщини: вертепу, ліричних віршів Шевченка та його «Гайдамаків».

Його підходи відчутно позначили характер двох фундаментальних процесів української культури, на схрещенні яких відбувається становлення театру як особливої форми суспільної практики. Перший процес стосується розвитку національної культурної самоідентифікації, другий — інтеграції. Постановка «Різдвяного вертепу» стає рідкісним випадком гармонійного поєднання обидвох цих рухів.

Діяльність Л. Курбаса докорінно змінила театральну модель національної культурної самоідентифікації, відкривши шлях новим героям, темам, проблемам. І це стосується не лише естетичного, а й ментального аспекту творчості. Всі зауважені вистави про це свідчать. «Різдвяний вертеп» був, мабуть, найяскравішим зразком запроваджених Л. Курбасом змін. У сенсі інтеграції цей сценічний твір виявив належну зорієнтованість постановника в естетичних тенденціях модерного мистецтва, віртуозне володіння образними засобами та формами, які український кін раніше не знати.

Спроби Л. Курбаса виявилися цілком суголосними з художньою практикою тогоденого європейського театру, який о тій порі виявляє особливий інтерес до ляльки. Досить хоча б згадати досвід І. Стравінського, О. Бенуа, М. Фокіна та іхнє докорінне переосмислення постаті Петрушки. Завдяки їм цей ярмарковий персонаж, попри «родову» естетичну приналежність, стає об'єктом високого мистецтва, до того ж перетворюється на фігуру трагічну. Л. Курбас теж звертається до ляльки, теж в оригінальний спосіб міксує трагічне і комічне, теж протиставляє так звану маленьку людину дегуманізованому світу. І не має значення, що джерелом алегоричної мови його «Різдвяного вертепу» є Біблія, а творців знаменитого балету «Петрушка» — балаган.

У зазначеній період український театр все гостріше відчував брак нового досвіду, і Л. Курбас, не шкодуючи зусиль, наполегливо долав цю перешкоду, для початку запровадивши у «Молодому театрі» студійне опрацювання вистави. Однак проблема досвіду однаковою мірою стосувалася і публіки. Адже важко уявити розвиток театру поза розвитком його публіки. Такий театр *a priori* був би приреченім. Л. Курбас це прекрасно розумів. Недаремно він для своїх найрадикальніших експериментів обирає твори Шевченка як вертеп — найрідніший естетичний ґрунт і для театру, і для глядача. Ця аргументація стосується також оцінки ролі ляльки. Тож у майбутньому ми й надалі зустрічатимо в його виставах рефлексії вертепної культури, зустрічатимо й ляльку. Впродовж усього творчого життя він не змінював прихильності до них.

Відкриваючи Мистецьке Об'єднання Березіль (МОБ) виставою-пантомімою «Жовтень», Л. Курбас того ж вечора показав «Жовтневу петрушку дядька Кіндрагата», а вже у наступній прем'єрі «Руру» знову вдався до відповідного молодотеатрівського досвіду і створив супо інтермедійну сцену гри в карти Смерті й Капіталу. Ю. Бобошко вважав, що епізод є безпосереднім наслідком впливу «Різдвяного вертепу». Причому Смерть тут — пряме запозичення, а в «образі Капіталу» упізнаються трансформовані риси вертепного царя Ірода» [2, 74].

Значно складніші форми апеляції до вертепної традиції знаходимо в подальших роботах Л. Курбаса. На них, фактично, побудований його знаменитий «Джіммі Гіггінс». Виставу розпочинав супо вертепний епізод «На небесах». Як і годиться, дія відбувалася на горішніх площах конструкції, котрі асоціювалися з верхнім поверхом вертепної хоромини. Тут розташувалися персонажі, що уособлювали різні держави. «Небожителі» були загримовані як ляльки, ляльки на політичні мапі світу. Дуже швидко ница, беззоромна поведінка перетворювала цих «сакральних» героїв на профаних прямо на очах у публіки. Дуже важливо, що головний герой за свою типологією теж був інтермедійним персонажем так само, як його дружина Лізі. Вони обое —

«маленькі люди», з яких знущаються різного штибу «володарі світу». У сцені вибуху на заводі гине родина Джіммі, і першою жертвою стає його маленький син. Ця сутінка вертепна тема нищення безневинної людської істоти дуже часто трапляється у Курбаса, вона є для митця постійним мотивом. Звертає на себе увагу симптоматичний атрибут загиблої дитини — лялька. Трагізм ситуації, сказати б, укрупнює масштаб постаті головного героя, у своєрідний, сутінко-естетичний спосіб ніби сакралізує страждання Джіммі, його самого.



Сцена з вистави "РУР". Мистецьке об'єднання "Березіль", 1923 рік

Художня мова вертепу, символіка фігури ляльки роблять цей процес дуже переконливим і виразним.

Невдовзі лялька знову з'явиться у виставах Л. Курбаса — «Напередодні» і «Пролог» (два варіанти одного сценічного твору на тему революції 1905 року). Там у епізоді перед вбивством великого князя на сцену вибігали двоє хлопчиків із санчатаами. Вони спочатку перебували на периферії подій, поза натовпом демонстрантів. Після вибуху на порожній сцені лишалася тільки лялька у каплюжі крові, а от дитини — власника цієї ляльки — вочевидь уже не було серед живих. Навіть непряме сценічне нищення дитини, її світу, викликає відчуття жахливої трагедії, яка стає кульмінацією вистави.



Сцена з вистави "Джіммі Гіттінз".
Мистецьке об'єднання "Березіль", 1923 рік

Л. Курбас продовжував апелювати до вертепу навіть тоді, коли зазнавав надмірного тиску влади, як це сталося через примус ставити «Диктатуру» І. Мікітенка. Режисер чинив спротив виключно художніми засобами. Він надав примітивній агітці характер грандіозного сценічного видовища, в якому вертепу належала не остання роль. Так, приміром, схожі на вертепні будиночки макети хаток збігалися й розбігалися по сцені, ілюструючи вираз «захвилювалося село». Образ Смерті іронічно переосмислювала гротескова сцена на кладовищі, де, ухопившись за хрести, змовники-куркулі хижими круками сиділи на могилах. До палітри аналогічних образних прийомів можна було б додати особливе поводження художника В. Меллера із законами перспективи. Адже великі постаті людей і втрічі менші хатки на лінії одного плану створювали візуальний ефект, генеза якого сягає середньовічного мальорства, коли закони перспективи ще не були відкриті. Виразно інтермедійні персонажі — Півень Д. Мілютенка, Гусак О. Хвилі, Паранька В. Чистякової, — чий індивідуальність розкривалися ще й через спів, танок, розсували межі цієї аналогії. Несподіваним переосмисленням ляльки були зроблені ніби з тіста дебелі янголята, якими художник щедро оздобив епізод куркульського весілля. Бажаний для вертепу трагедійний емоційний полюс вистави утворював епізод сходу, розгорнутий у вигадливій масовці, котра підготувала появу Чирви з неочікуванним обличчям біблійного Саваофа, довгою сивою бородою, величними рухами, трагізмом у голоці. І знову гіантський хор, що уособлював колективний голос села, співами коментував події.



Сцена з вистави "Диктатура". Театр "Березіль", 1930 рік

У співпраці Л. Курбаса з М. Кулішем вертепні резонанси лише ускладнилися. «Народний Малахій», якого драматург написав, зазнаючи помітного впливу української інтермедії, на березільській сцені отримав гідне втілення. Вже з першої сцени біленька хатка у центрі лубочного пейзажу на олеографічній картинці, що прикрашає дім головного героя, апелювала до вертепної

будівлі. Вона — фокус усієї вистави, точка відліку для всіх її подій. Трагедію обертається її полішення. окремі зупинки руху від неї: раднарком, божевільня, бордель — є колами пекла, а не дорогою до Єрусалиму, як вважають окремі персонажі. Сама оця контрастність протиставлення була сутінко-вертепною рисою.

В інакший спосіб вертеп резонує у «Мині Мазайлі». В його візуальному рішенні озивалися принципи двоповерхової вертепної конструкції. На її горішньому ярусі з'являлися у своїх ідеальних іпостасях-масках легендарні пращури героя, створюючи контраст не лише для Мини, а й для всіх здрібніших нащадків, уособлених героями комедії. Вони відтворювали належну їм інтермедійну функцію. Горішні діди були метафоричним засобом узагальнення. Самою лише знаковою природою місця перебування, закодованою у структурі вертепу, вони перешкоджали скочуванню дії у суть побутову стихію. Впливом вертепних канонів позначена ще одна група персонажів — комсомольців. Згори, звідки з'являлися освячені історією пращури, спускалися до Мазайла і сучасні «небожителі» — новітні «боги з машини», чиє призначення вичерпувалося одним завданням — судити.

Останньою співпрацею Л. Курбаса, М. Куліша та В. Меллера була «Маклена Граса». Цього разу публіка побачила на сцені майже вертепну будівлю — зріз житлового дому, на різних поверхах якого й у підвальні мешкають головні персонажі, відповідно до свого соціального й майнового стану. (Симптоматично, що таке розв'язання простору є дуже характерним для експресіоністських вистав, насамперед авангардного німецького театру). Втім, автори вистави оселили Падура М. Крушельницького (одного з персонажів вистави) у собачій буді — маленькому будиночку біля великого будинку, що про нього Ю. Шевельов писав: «Сцена була єдністю всіх поверхів і прошарків суспільства — Граси в підвальні, Зброжек на бальконі. Але це був один світ, це було людство в його другорядних розбіжностях і посугній єдності. Новий варіант вертепу, модель світу» [3, 226]. Згадка про вертеп цілком слушна. Але хіба вона стосується лише конструкції розрізу будинку? Хіба тимчасове помешкання Падура не більше скидається на вертеп? Врешті, хіба хазяїн буди, той, хто дозволяє п'яному жебракові жити поруч і навіть зігріває теплом власного тіла — пес Кундель — не святий? Де, як не тут — у скромній подобі вертепного будиночка — можна знайти справжнього святого і побачити вчинки його гідні?

Відлуння вертепної культури знаходимо в темі винищенні дітей (молодша сестричка Маклени недаремно має промовисте ім'я Христина!), у бісівській спробі Зброжека Й. Гірняка купити чужу душу, у надто



Сцена з вистави "Маклена Граса". Театр "Березіль", 1933 рік

помітній присутності смерті, з якою фамільярно поводиться «Чорт»-Зброжек, в інтермедійності епізодів із жебраками, вуличними циркачами, переходжими з пасольками, у наголосіній трагікомедійності сценічного тексту, врешті, у масштабі головного питання вистави — про сенс віри та самого життя. Щоправда, це радше поствертеп, де «Рахіль» — маті дівчаток Граса — вже померла, а Маклена, хоча й вбрана як доросла жінка (у хустку хрест-навхрест), нікого захиstitи не може.

Звичайно, наведені тут приклади не вичерпують теми «Лесь Курбас і Вертеп», а лише окреслюють її простір, що чекає на свого дослідника.

Література:

1. Василько В. Театру віддане життя. — К.: Мистецтво, 1984. — С. 137–138.
2. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. — К.: Мистецтво, 1987. — С. 74.
3. Шевельов Ю. (Шерех Ю.). Я — мене — мені... (і довкруги). — Х.; Нью-Йорк, 2001. — Т. 1. С. 226.