

5. Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней: В 4-х т. – Т. 4. – СПб., 1997. – С. 633.
6. Фуко М. Слова и вещи. – СПб., 1994. – С. 33.
7. Фуко М. Археология знания // Фуко М. Работы разных лет. – С. 168.
8. Якобсон Р. Про реалізм в мистецтві // Вапліте. – 1927. – № 2. – С. 23–24.
9. Курбас Л. Молодий театр (Генеза – завдання – шляхи) // Молодий театр. – К., 1991. – С. 27.
10. Курбас Л. Маніфест Молодого театру (до глядачів) // Молодий театр. – С. 48.
11. Курбас Л. Театральний лист // Молодий театр. – С. 39–41.
12. Курбас Л. Шляхи «Березоля» і питання фактури // Курбас Лесь. Березиль. Із творчої спадщини. – К., 1988. – С. 247.

Наталія ЄРМАКОВА

кандидат мистецтвознавства

## ДИСКУРС НІМЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ У ТЕАТРІ ЛЕСЯ КУРБАСА

Вивчення спадщини Лесь Курбаса невідворотно спрямовує увагу на проблему досвіду українського театру, яка на початку реформаторської діяльності митця вкрай загострилася. У ХХ ст. виходу зі становища «колоніально детермінованої» культури національному театрові найбільше заважав брак належного досвіду. Місія Курбаса якраз і полягала у його (досвіду) набутті. Навіть побіжне знайомство з художніми зацікавленнями Курбаса переконує – найсильніші мистецькі інспірації він отримав від німецької та австрійської культур. Більше того, слідом за Ю. Шерехом варто було б повторити: «Тільки в Курбаса справа ускладнювалася тим, що культурою для нього була не російська, а німецька, включно з того часним німецьким експресіонізмом» [1].

Було б несправедливим проігнорувати, засвідчену різними дослідниками, прихильність Курбаса до німецької культури. Приміром, І. Волицька предметно розглядала його перебування у Відні, завважуючи впливи тих вражень на подальшу долю митця. У спогадах, передусім Х. Водяного та В. Чистякової, наведено чимало фактів зосередженості Курбаса на германомовній літературі, мистецтві. Спадщина Курбаса містить безліч посилань на філософські та естетичні праці, твори живопису, скульптури, музичні образи, явища театального життя.

Цілком очевидно, що левову частку часу в період перебування у Відні, де Курбас мав, насамперед, студіювати германістику і славістику на філософському факультеті, він використовував для відвідання театрів. У віденському артистичному середовищі особливу роль тоді відігравав Й. Кайнц, який, за В. Чистяковою, «був не лише улюбленим актором, а й, що найголовніше, – його учителем» [2]. Й. Кайнц культивував новий тип актора: «актора-психолога, актора-філософа, аналітика, що зображаючи глибиною розкриває мислення, емоції, духовне життя, найпотаємніші переживання своїх героїв» [3]. Згодом Курбас перекладає і проставить у «Молодому театрі» «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера (1918), п'єсу, в якій Й. Кайнц грав роль Леона, зіграє цю ж роль сам, а його костюм виглядатиме «реплікою» строїв німецького актора. Варто зауважити: постановкою «Горе брехунові» Курбас адаптує комедію дель арте для української сцени, попри те, що цей твір має іншу стильову природу.

Курбас постійно розмірковував про естетичні зрушення у німецькій культурі останньої третини ХІХ – першої третини ХХ ст. У 1917 році він перекладає і публікує статтю «Трагедія актора» Е. Лессінга – співробітника О. Брама, репрезентанта берлінського «Вільного театру». Часто згадуваним був у нього Г. Лаубе, який наприкінці ХІХ ст. формував театральну політику Віденського Бургтеатру, підносячи авторитет драматургії. Водночас Курбас

цікавиться Г. Фуксом, який запроваджував ідею естетичного театру із пріоритетною роллю візуальних чинників. Пізніше Курбас зосереджував увагу на Е. Піскаторі та Л. Йеснері – лідерах експресіоністичного театру.

У Відні він знайомиться з новою режисерською культурою, репрезентованою М. Рейнхардтом. (Гастролі останнього закінчилися до початку тамтешнього перебування). Зазнавши, хочайнебезпосередньо, а через рефлексії віденського театрального доквілля, справжнього «струсу» від зіткнення із цим явищем, Курбас згодом окреслить виразний портрет німецького режисера: «Його активність і працездатність були феноменальні. Він водночас міг керувати кількома театрами й ніколи, незважаючи на «перевантажку», не здавав позиції неймовірно високої творчості й досвідоматеріалі: антична драма, німецькі класики, Шекспір, сучасна драматургія... Всього час прагнув різноманітності стилі. Ставив спектаклі на маленькій і великій сценах, на майдані, в цирку. Єдине, що залишалось незмінним у його режисерсько-педагогічній діяльності, – це вдосконалення акторської майстерності» [4]. Важко не зауважити, що вся ця програма може адресуватися самому Курбасу, засвідчуючи глибокий внутрішній зв'язок між обома художниками.

Ще раз на «захід» Курбас потрапляє влітку 1927 року, коли відвідує Німеччину та Чехію і переглядає близько 40 вистав. Поміж них виділяються постановки – Е. Піскатора та Л. Йеснера, але на першу позицію він висуває «Міраклі» М. Рейнхардта – стилізацію середньовічного видовища. Особливий інтерес Курбаса саме до цієї постановки навірядчи був випадковим. Його, радше за все, «зачепило» поєднання сакрального і профанного, міраклі і лубка. Він був надто вражений. Це стає очевидним через рік, коли оприлюднюється постановка «Народного Малахія» М. Куліша (1928) – видатного твору національного сценічного мистецтва. Не можна виключати, що М. Куліш міг перейматися розповідями Курбаса про виставу М. Рейнхардта і певним чином їх трансформувати у власній п'єсі. Адже за багатьма ознаками «Народний Малахій» теж був «лубочною притчею», у якій резонували ознаки містерії, міраклі, мораліте. (До цього варто було б додати, що Курбас згадував також про іншу реїнгартівську виставу-«довгожителів», здійснену в 1919 році, – містерію Г. Гофманстала «Кожний», твір зі схожим програмним змістом).

Питання мистецького родоводу березільського «Народного Малахія» часто викликає згадку про забороненого «Войцєка» Г. Бюхнера, над яким Курбас працював до постановки п'єси М. Куліша. Здавна склалася традиція пов'язувати ці твори. Особливий інтерес тут викликають спогади російського театрознавця П. Мацкіна, який разом із Курбасом дивився «Войцєка» у Гамбурзі, а пізніше, побачивши у Києві «Народного Малахія», напише: «... цю роботу Курбаса зараховую до найбільш вражаючих у власному доводі театральному житті» [5]. Він також зауважував програмні зближення обох творів. Нарешті, сам режисер говорив про використання у «Народному Малахії» набутих опрацювання «Войцєка», п'єси, яку називав геніальною і пророчою, наголошуючи на її експресіоністичній природі.

Експресіонізм у творчості Курбаса – особлива тема. Митець зазнав глибокого впливу цієї естетичної доктрини, притому щоголовні засади приймалися ним через явища германської культури. У Відні йому щастить познайомитися з творчістю Ф. Ведекінда – предтечі експресіонізму і гарячого прихильника Г. Бюхнера. Пізніше, у «Молодому театрі», Курбас наполегливо втілює ідею інтеграції українського театру в європейський художній простір, і експресіонізму тут належить чимала роль. Нарешті, у статті «Нова німецька драма» (1919) Курбас робить спробу окреслити новітнє мистецтво.

У МОБі (1922–1926) ним засновуються режисерська та акторська школи, закладаються (разом із вихованцем Мюнхенської академії – В. Меллером) підвалини школи сценографічної. Регулярні заняття засвідчують прискіпливу увагу саме до німецького мистецтва. Швидковкорінюється традиція колективного читання та обговорення зразків нової німецької драматургії, приміром, «3 півдня до півночі» Г. Кайзера, чи «Еугена нещасного» Е. Толлера,

студіюються теоретичні праці, як-от «Імпресіонізм та експресіонізм» О. Вальцеля. Взагалі, вивчення теорії драми, мистецтва відбувається, головним чином, через розвідки німецьких авторів: Е. Гессена, Г. Фрейтага, Г. Бара, Е. Тоха, Ю. Баба. Більше того, Курбас, прагнучи інтелектуально розвивати своїх учнів, запрошує фахівців для читання лекцій за актуальних світоглядних проблем: кілька занять присвячують «Присмерку Європи» О. Шпенглера, «Теорії відносності» А. Айнштейна. Зацікавлення німецькою культурою впадає у вічі навіть при погляді на МОБівську «стіннівку». Тільки в одному із чисел згадується п'єса Г. Кайзера «Втеча до Венеції», новий роман Г. Майєрінка, автобіографія Г. Зудермана, книга Г. Гофман-стєля про Зальцбургський театр, роман Т. Манна «Фелікс Круль», перевидання «Присмерку Європи» О. Шпенглера, монографія Френнфельса «Психологія німецької душі» та опус Г. Поля «Стиль і світогляд».

Усі ці процеси розгортаються паралельно зі сценічним опрацюванням німецької експресіоністської драматургії. На такому ґрунті якраз і відбувається формування березільської школи. Курбасова постановка «Газу» Г. Кайзера (1923), спектаклі за Е. Толлером його учнів Ф. Лопатинського – «Машиноборці» (1924) та Г. Ігнатовича – «Людина – маса» (1924) стають першими зразками українського сценічного експресіонізму. Аконструктивістичне оформлення В. Меллера додає їм нової естетичної вартості.

«Газ» – найпопулярніша експресіоністська вистава Курбаса, що відтворювала, за виразом Н. Кузякіної, цивілізаційні протиріччя. Відповідним були і масштаби (адже йшлося про гуманітарну катастрофу). «Джиммі Хіггінс» за Е. Синклером (1923) – наступний етап вкорінення нової художньої ідеології, час граничного впливу експресіонізму на театр Курбаса, який стилістично наближався, головним чином, до вистав Е. Піскатора. Загальну оцінку постановок останнього між 1924 та 1927 роками можна беззмінадресувати «Джиммі Хіггінсу», створеному зарік перед тим. «Піскатор широко використовує принципи документалізму, вперше ним запроваджені у театральному видовищі. Вигадані події монтуються зі історично достовірними, сценічна дія чергується з показом кінофільмів, подеколи кадри, включені у сценічну дію, – це уривки з кінохроніки, іноді – спеціально зняті для того чи іншого епізоду шматки» [6]. Курбас вдається до схожих засобів. Кінозображення «підхоплювало» й продовжувало драматичну дію: стрімкий біг Джиммі (А. Бучма, Й. Гірняк) на екрані зупинявся в жана сцені, айого крикі гримаса жаху замирала на крупному плані кінокадру. Сходження солдатів на корабель та його «кіновідплиття» комбінувалися до тепним поєднанням рухуючих, які піднімалися на стенок – трап, та руху завіси, створюючи разом гостру ілюзію відходу пароплава від молу. Зняті «під хроніку» напівобморожені солдати на сцені продовжували пантомімічно проживати ті самі фізичні стани. Справжня кінохроніка посилювала зміст драматичної дії, зображуючи реальні епізоди підготовки до війни у Росії та Німеччині.

Коли 1927 року Курбас, радше за все, побачив у Берліні характерний зразок сценічного експресіонізму – «Распутіна» про події в Росії 1917 року, він цілком міг повторити за постановником Е. Піскатором, що кінообрази повинні були «знищити декорацію – важку, стабільну; перетворити декорацію на потік, який супроводжує хід думок» [7].

В останній роботі Курбаса – «Маклені Грасі» М. Куліша (1933) – експресіоністична стихія продовжувала даватися в знаки. Картина світу набувала апокаліптичних рис, а її візуальний вираз засвідчував експресіоністське походження. З відповідного арсеналу позичалися гострі світлові рефлекси, примхлива гратієй, масштабів, використання кінопроекцій. Картина деформації світу відбивала візуальний вплив німецьких експресіоністичних кіношедеврів, особливо у засобах світлопису, що робило простір майже містичним, «дегуманізувало» його. Персонажів ніби «присилували» існувати у цьому середовищі, у будинку, «роз'язому» «соціальним зрізом», схожим на оселі героїв спектаклів Е. Піскатора «Гоп-ля, живемо» Е. Толлера (1928) чи «Берлінський купець» В. Мерінга (1929), де, аби «виявити в оформленні ідею трьох «соціальних поверхів» [8], на кону будувалися три поверхові споруди. Особливо була у «Маклені Грасі» імісія сходів (майже обов'язкового атрибуту експресіоністичних

постановок Л. Йеснера) через їхню багату семантичну природу.

Шляхи українського і німецьких режисерів роками мали спільний художній вектор, що, вочевидь, засвідчує плідність спроб Курбаса інтегрувати український театр у європейський культурний простір, принаймні, на «території» експресіонізму. До цих зближень по-різному ставилися сучасники митця. Йому, приміром, могли закинути надто сильний вплив художника Г. Гросса, який, до речі, здійснив кілька постановок із Е. Пискатором. Курбас цей вплив не лише не відкидав, – «підтверджував» свою приналежність до експресіоністичного напрямку, який для нього прямо асоціювався з німецьким мистецтвом. Він доبرерозумів значення цих зближень і для власної творчості, і для поступу всього українського театру.

Набуття нового мистецького досвіду в історії цього театру під проводом Курбаса значною мірою здійснювалося через посередництво німецького мистецтва. Нам лишається це гідно дослідити, аби осмислення спадщини геніального українського режисера допомогло подальшим інтегративним процесам в національному мистецтві вже нашої доби.

1. Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків // Сучасність. – 1993. – № 12. – С. 49.
2. Чистякова В.М. 3 листів до В.В. Гаккебуша // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. – К., 1991. – С. 244.
3. Путинцева Т. Австрійський театр. Сценическое искусство // История западноевропейского театра. – М., 1974. – Т. 6. – С. 329.
4. Чистякова В. 3 листів до В.В. Гаккебуша. – С. 244.
5. Мацкин П. По следам уходящего века. – М., 1996. – С. 246.
6. Макарова Г. Немецкий театр. Формирование политического театра // История западноевропейского театра. – М., 1985. – Т. 7. – С. 411.
7. Пискатор Э. Политический театр. – М., 1934. – С. 144.
8. Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. – М., 1997. – С. 360.

Наталія ВЛАДИМИРОВА

кандидат мистецтвознавства

### ФРАГМЕНТ З ІСТОРІЇ ФРАНЦУЗЬКОГО ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ

«Святий театру. Ось ким є Жорж Пітоєв». Ця формула Жана Кокто інспірує зацікавлення значної кількості дослідників творчістю видатного театрального діяча ХХ століття. 2009 рік, нагадуючи про дві дати, що окреслили життєвий шлях цього митця (115 років від дня народження і 60, як він залишив цей світ після тяжкої хвороби серця), надав привід і ще раз зосередити увагу на його постаті. І хто знає, можливо, певні рефлексії від цієї постановки, про яку йтиметься у нашому на черку і яка передувала сценічному першому прочитанню режисером «Орфея» Жана Кокто, зумовили появу в останнього наведеної нами вище формули-характеристики.

Утім, перш ніж шляхом коментування відгуку на виставу Ж. Пітоєва «Свята Іоанна» за Б. Шоу, що з'явився на шпальтах французької преси майже одразу після її прем'єри у червні 1925 року, відновити один із фрагментів експериментальної діяльності митця, варто нагадати деякі факти його біографії, зокрема, найбільш важливі етапи формування творчої особистості Ж. Пітоєва, яка за дещо парадоксальним, але напрочуд точним визначенням сучасного дослідника «підкорялася лише двом законам – сталості і вільного пошуку» [1].

Георгій Іванович Пітоєв народився 4 вересня 1884 року у Тифлісі. Не зважаючи на ото-